

बीर सेवा मन्दिर दिल्ली

★

1740

क्रम संख्या

काल न०

संग्रह

को व मा

जनवरी १९२३

एक अंक ३)



सम्पादकाय

—राष्ट्रीय साहित्य के

निर्माण की समस्या : --- १

▲ निबन्ध

—हिन्दी गीति-काम्य का विकास :

ईसकृन्मर विचारी --- ३

—हिन्दी रंगमंच और नाट्य-रचना
का विकास :

अगदीशचन्द्र मासुर --- २०

—हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं का विकास :

डॉ० रामरत्न अटनगर --- ३१

—हिन्दी साहित्य पर संस्कृत साहित्य
का प्रभाव :

डॉ० वासुदेवधरय्य

अग्रवाल --- ३३

—हिन्दी साहित्य पर लोक-साहित्य
का प्रभाव :

देवेन्द्र सम्पात्री --- ४७

—यूरोपीय साहित्य का हिन्दी साहित्य
पर प्रभाव :

रामचरण द्विवेदी --- ४८

—छायावादी कवियों का आलोचना-
त्मक दृष्टिकोण :

विनयमोहन शर्मा --- ६४

—छायावाद की भावभूमि :

अगदीश गुप्त --- ७१

—प्रगतिवाद :

विजय बीहान --- ८१

—हिन्दी भाषा का उद्गम और
विकास :

डॉ० हरदेव बाहरी --- ९३

—भाषा का विकास और प्रगतिवाद :

रामसुरेख त्रिपाठी --- ९६

—राजस्थानी भाषा और साहित्य :

करोलसदास स्वामी --- १०७

—मातृभाषाओं का महत्त्व :

सहृद्य सांकृत्यायन --- ११६

—हिन्दी वनपदों में लोक साहित्य

मंकलन की परम्परा :

रघुनाथ परमार --- १२१

—अतीत का साहित्य : क्लासिक

की परिभाषा :

डॉ० देवराज --- १३१

आलोचना



सम्पादकीय

राष्ट्रीय साहित्य के निर्माण की समस्या

‘साहित्य के इतिहास की समस्या’ का सूर जहाँ छोड़ा या वहाँ से फिर पकड़ें। अन्तिम वाक्य था : “हमारे राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय जीवन का संघर्ष जितना ही तीव्र होता जाता है, ‘सांस्कृतिक विरासत’ के सही मूल्यांकन का प्रश्न भी उतना ही महत्वपूर्ण होता जाता है और इस समस्या को हल करने के लिए साहित्य के वैज्ञानिक इतिहास की अनिवार्यता भी बढ़ती जाती है।” इन दोनों अंकों में हिन्दी के लगभग चालीस कृती आलोचकों ने हिन्दी-साहित्य के इतिहास, साहित्य की मुख्य-मुख्य युग-धाराओं और प्रवृत्तियों, हिन्दी साहित्य पर पड़े बाह्य और आन्तरिक प्रभावों, भाषा-सम्बन्धी प्रश्नों और हिन्दी साहित्य की पाँच सर्वोत्कृष्ट प्राचीन तथा आधुनिक कृतियों आदि का अपने ढंग से

पुनर्परीक्षण और मूल्यांकन किया है। इन्हें हिन्दी साहित्य के वैज्ञानिक इतिहास की कोई सुनिश्चित रूपरेखा बन गई है, यह तो हम दावे के साथ नहीं कहेंगे, किन्तु वैज्ञानिक दृष्टि से इस दिशा में आगे भी सामूहिक और व्यक्तिगत प्रयत्न जारी रहने चाहियें, इसकी अनिवार्यता अवश्य सिद्ध हो गई है।

स्रोत और मूल्यांकन द्वारा अपने साहित्य की मूलतः मानववादी ‘सांस्कृतिक विरासत’ को सुरक्षित रखने और उसे जन-साधारण तक पहुँचाने का कार्य तो पहले से और भी अधिक तत्परता से जारी रहना चाहिये, क्योंकि विचारों की स्फूर्ति, कर्म की प्रेरणा, सामयिक समस्याओं की चेवना और आनन्द देने या सौन्दर्यबोध और मानव-बोध बढ़ाने के अतिरिक्त नये साहित्य के निर्माण की दृष्टि से उसका आत्यन्तिक उपयोग इसलिये भी है कि वस्तु और रूप दोनों के लिए वर्तमान अतीत पर ही निर्भर करता है। यह ठीक है कि केवल परम्परा ही वर्तमान जीवन को अपनी ओर से प्रभावित और नियन्त्रित करती जाती है, ऐसी एकतरफा बात नहीं होती। मनुष्य अपने वर्तमान क्रियाशील जीवन की चेतना और अनुभव द्वारा परम्परा को

१. देखिए, ‘इतिहास विशेषांक’ का सम्पादकीय-साहित्य के इतिहास की समस्या

२. इतिहास विशेषांक और रोचक

निरन्तर बदलता भी जाता है। हर युग के साहित्यकार अपने पूर्ववर्ती युग के देशी-विदेशी साहित्यकारों की कृतियों से सीखते हैं, उनसे वस्तु और रूप भी उधार लेते हैं, पर साथ ही वे परम्परा से लिये माध्यमों द्वारा अपने युग-जीवन की वैविध्यपूर्ण वास्तविकता और इतिहास-निर्धारित बुनियादी समस्याओं का चित्रण करते इस परम्परा की सुरक्षा भी नहीं करते, बल्कि उसका युगानुरूप संस्कार भी करते हैं, और अपनी मौलिक कृतियों से मनुष्य की सांस्कृतिक विरासत को उत्तरोत्तर समृद्ध बनाते जाते हैं। शायद यह कि रचना के क्षेत्र में आवृत्ति या अनुकरण से परम्परा निर्बन्ध और अर्थहीन होती है, समृद्ध और विकसित नहीं होती। इसलिए इतिहास और परम्परा का अध्ययन-विश्लेषण मूल्यांकन तभी सार्थक है जब वह वास्तविक रूप से साहित्य की रचनाशील शक्तियों को अनुप्रेरित करे और अपने सामाजिक जीवन के यथार्थ को कलात्मक अभिव्यक्ति देने के मार्ग में उठने वाली वस्तु-रूप-शैली और टेक्निक आदि से सम्बन्धित समस्याओं का उपयुक्त समाधान खोजने में उन्हें नई दृष्टि दे, ताकि वे मौलिक और भेद्य कृतियों की रचना कर सकें—ऐसी कृतियों की जो अपनी आन्तरिक शक्ति और सौन्दर्य से अपने राष्ट्रीय जीवन की इतिहास-निर्दिष्ट समस्याओं का यथार्थ-चित्रण करते हुए भी (या कहे कि इस कारण ही) किश्वरजीन (यूनिवर्सल) और सर्वकालिक महत्ता प्राप्त कर सकें। यहाँ पर राष्ट्रीय कला और साहित्य के निर्माण की समस्या उठ खड़ी होती है। हिन्दी साहित्य के इतिहास और भावी विकास की मुख्य दिशा को समझने के लिए इस समस्या पर विचार कर लेना जरूरी है।

साहित्य के सम्बन्ध में 'राष्ट्रीय' शब्द का प्रयोग हिन्दी के इतिहासकारों ने भी किया है, किन्तु संकुचित अर्थ में ही। सन् २० से ४२

के बीच जो राष्ट्रीय आन्दोलन मुख्यतः उनके सम्बन्धित या उत्पन्न प्रतिनिधित्व करने वाले साहित्य की ही राष्ट्रीय कला कहा है। ऐसा साहित्य कि सभ्यतात्मक आन्दोलनों की सामयिक उत्पत्ति के समय ही विप्लवशायक था और जब आन्दोलनों के मन्द कालों की या समझौतावादी पथ पर प्रवृत्त होते ही इस साहित्य की उपयोगिता और अभीष्ट भी खत्म हो गई, इसलिए अच्छे लेखक 'राष्ट्रीय' शब्द से ही चौकन्ने हो जाते हैं। जो कवि आज भी 'राष्ट्रगीत' या राष्ट्रीय आन्दोलन को प्रतिबिम्बित करने वाली रचनाएँ लिखते हैं वे बेजान तुक-बन्दियों या 'इन्दुमती' जैसे उपन्यास से अधिक कुछ निर्माण नहीं कर पाते। साहित्य और कला में 'राष्ट्रीय' शब्द का इतना संकुचित अर्थ ग्रहण करना सर्वथा गलत है। इसका तो यह मतलब हुआ कि राष्ट्रीय साहित्य कुछ विशेष प्रकार की राजनीतिक रचनाओं का ही नाम है; कि यह साहित्य केवल विद्रोह का साहित्य है और केवल गुलाम देशों में ही पैदा हो सकता है—जो देश स्वतन्त्र हैं वहाँ राष्ट्रीय साहित्य और कला सम्भव ही नहीं; कि आजादी के लिए संघर्ष करने वाले गुलाम देशों में भी राष्ट्रीय साहित्य की धारा मुख्य धारा नहीं है; कि इस प्रवृत्ति की स्फुट रचनाएँ लघुकालिक महत्त्व की ही हो सकती हैं; कि ऐसी रचनाओं के करने वाले ही राष्ट्रीय कवि या लेखक हैं, अन्य लेखक और कलाकार राष्ट्रीय नहीं हैं। राष्ट्रीय का यह संकुचित अर्थ लगाया जाता है, इसका स्पष्ट उदाहरण यह है कि मैथिलीधरय्य गुप्त, माखनलाल चतुर्वेदी, सुमद्राकुमारी चौहान, 'गबोन' या 'दिवकर' को तो राष्ट्रीय कवि कहा जाता है, किन्तु कबीर, तुलसी, ब्रह्म, प्रसाद, पन्त, निराला आदि भक्त और जायावादी कवियों को राष्ट्रीय कवि कहने की बात कल्पना में भी नहीं उठती। इस भ्रान्तिपूर्ण धारणा का कारण

विश्व यह है कि लोग राष्ट्रीय (नेशनल) और राष्ट्रवादी (नेशनलिस्ट) में भेद नहीं करते।

इसीलिए राष्ट्रीय शब्द का अन्वयण होते ही लोग स्वयं हो जाते हैं। साहित्यकार या अभिनेता कण्ठ ऐसे निम्न की दृष्टि से देखते हैं। दरअसल राष्ट्रीय साहित्य का विरोध तीन दिशाओं से होता है। एक तो उन रीति-रिवाजों की परम्परा के पुनरीक्षणों की ओर से जो भेद साहित्य की रचना के लिए सांस्कृतिक नियमों का पालन अनिवार्य समझते हैं। दूसरी ओर साहित्य में राष्ट्रीय गुणों की अवहेलना से लोग करते हैं जो शैली और रूप में कला के विवर्धन की मापदण्डों का प्रयोग करना प्रगति का लक्ष्य समझते हैं। 'लेख', 'नदी के द्वीप' और हिन्दी की नई प्रयोगशील कविता में शैली और अभिव्यक्ति की कुप्रतिष्ठा इसी कारण इतनी प्रचलित है क्योंकि उनमें राष्ट्रीय गुणों को निरस्त किया गया है। साहित्य-कला में राष्ट्रीय आन्दोलन का तीव्र दिशा से विरोध करने वाले वे प्रगतिवादी हैं जो राष्ट्रीय शब्द को दुष्प्रयोग राष्ट्रवाद का पर्याय समझकर देख मानते हैं। वे हर कविता में वियतनाम, कोरिया, मलाया, चीन, रूस आदि का नाम गिना-गिनाकर संकेतात्मक भाषा में बात करते हैं, शैली और रूप-विधान में मायाकोवस्की और जुलियस फ्लोरिड की नकल करते हैं। उनकी कविताएँ भी अधिकतर बेजान तुकबन्दीय होती हैं या केवल अलंकारिक गवोकियाँ। कुछ दिन पहले राष्ट्रीय शब्द से उनकी चिड़चिड़ा सीमा तक बची थी कि देश-प्रेम की भावना को भी वे सन्देह की दृष्टि से देखने लगे थे। परम्परा के प्रति भी उनका आदरभाव कम है; क्योंकि परम्परा में वे केवल उनकी लेखकों को शामिल करते हैं जो अब नहीं रहे; जो हैं, वे परम्परा से बाहर, सर्व-स्वार्थों से आक्रान्त प्रतिक्रियावादी साहित्यकार ही उन्हें गहराते हैं।

वे मध्यमवर्गीय भावना के प्रतिनिधि दृष्टिकोण हैं, जो राष्ट्रीय आकाश की संघर्ष और राष्ट्रीय साहित्य को केवल राष्ट्रवाद और नस्लवाद के रूप में ही देखते हैं, और उसे अन्तराष्ट्रीय साहित्य का विरोधी समझते हैं।

हम इस भ्रान्ति का निराकरण करती समझते हैं, क्योंकि स्वयं राष्ट्रीय और अन्तराष्ट्रीय साहित्य के विकास में वे दिग्भ्रान्त प्रवृत्तियाँ अचक हैं। राष्ट्रीय और अन्तराष्ट्रीय साहित्य में कोई आन्तरिक विरोध नहीं है और न राष्ट्रीय साहित्य राष्ट्रवादी साहित्य का पर्याय ही है। 'राष्ट्रीय' का अर्थ बहुत व्यापक है।

इसीलिए 'साहित्य के इतिहास की समस्या' में हमने लिखा था : "सभी जानते हैं कि देश की अन्य प्रमुख भाषाओं के आधुनिक साहित्यों की ही तरह हिन्दी का आधुनिक साहित्य भी हमारे राष्ट्रीय जागरण के युग की पैदावार है। या कहें कि राष्ट्रीय जागरण ही आधुनिक युग में भारतीय सांस्कृतिक नव-निर्माण (रिनेसा) की अन्तर्प्रेरणा बना है।" आगे चलकर हमने यह भी स्पष्ट किया था कि इस सांस्कृतिक नवनिर्माण (रिनेसा) की प्रक्रिया को अभी पूरा होना शेष है। किन्तु 'भारतीय सांस्कृतिक पुनर्निर्माण' (रिनेसा) की प्रक्रिया क्या राष्ट्रीय जागरण के साथ ही शुरू हुई? हमारी उक्त स्थापना में निश्चय ही ऐसी संकीर्णता ध्वनित है, क्योंकि इतिहास की साक्ष्य कुछ और हैं। 'आधुनिक साहित्य' को तो जिसका आरम्भ भारतेन्दु से हुआ, राष्ट्रीय जागरण के युग की पैदावार कहा जा सकता है, लेकिन वास्तव में यह भारतीय रिनेसा का द्वितीय उत्थान है। प्रथम उत्थान तो सम्भवतः मऊ-कवियों—कबीर से शुरू होता है। अर्थात् हिन्दी-क्षेत्र को दृष्टि में रखकर हम कह सकते हैं कि भारतीय रिनेसा के प्रसवक कबीर हैं, भारतेन्दु नहीं। कहने का तात्पर्य यह कि समूचा हिन्दी साहित्य (और

इसी प्रकार देश की अन्य जातीय भाषाओं का साहित्य भी) भारतीय रितियों के प्रथम और द्वितीय उत्थानों की पैदावार है—यह नव-जायति और सांस्कृतिक नव-निर्माण का राष्ट्रीय (नेशनल) साहित्य है। इन दोनों उत्थानों के बीच हुआ और अधोगति का काल भी आया, किन्तु इस कारण ही प्रथम उत्थान को भारतीय संस्कृति के इतिहास में उसके वास्तविक गौरव से संचित करके 'मध्यकालीन' कह देना दंगल नहीं दीखता।

यूरोप में राष्ट्रीयता का विचार मध्ययुग के बाद सांस्कृतिक नव जागरण के आरम्भ में पैदा हुआ। तब तक जातीय आधार पर राष्ट्रों का निर्माण न हुआ था, लेकिन व्यापारी वर्ग की शक्ति बढ़ने लगी थी और सामन्तवाद का हाथ हो चला था। इन नये परिवर्तनों ने सांस्कृतिक जागरण के लिए व्यापक परिस्थितियाँ तैयार कीं और यूरोप के विभिन्न देशों में राष्ट्रीय साहित्य और कला का निर्माण शुरू हुआ। राष्ट्रीय कला या साहित्य से तात्पर्य उस कला और साहित्य से है जो जन-साधारण की भाषा, लोक-बाली, लोक-साहित्य, पौराणिक आख्यानों और जन-श्रुतियों से शुष्कित उस जातीय मुहावरे का प्रयोग करता है, जो एक राष्ट्र के लोगों में समान रूप से प्रचलित होता है। यह मुहावरा सामान्य विश्वासों और सामान्य मनोभूमि को प्रतिबिम्बित करता है, जिससे सहज ही प्रेषणीय होता है। इसीलिए जब तक जातीय या राष्ट्रीय एकता की भावना का उदय नहीं हुआ तब तक राष्ट्रीय कला और साहित्य का विकास भी नहीं हुआ। मध्य-काल में उनके विकास की सम्भावनाओं के बीच सर्व-साधारण के बीच अपने स्थानीय और अनगढ़ ग्राम्य रूपों में लोक-साहित्य और लोक-कला के माध्यम से पनपते रहे।

हमारे देश में भी राष्ट्रीय एकता की भावना मध्य-युग के अन्त में और सांस्कृतिक पुनः-

निर्माण के आरम्भ में पैदा हुई। मध्ययुग में वैदिक और अवैदिक धर्म-साधनाओं का विरोध बढ़ता रहा और अनेक तान्त्रिक प्रभाव भारतीय साधना को नया रूप और संस्कार देते रहे। उन दिनों धर्म ही लोक-चेतना की अभिव्यक्ति का माध्यम था। सामाजिक जीवन का दैन्य, उच्च वर्णों और नीच जातियों का आन्तरिक द्वन्द्व—अर्थात् उस युग का वर्ग-संघर्ष, मनुष्य की चेतना में अनेक परस्पर-विरोधी धर्म-साधनाओं के माध्यम से लड़ा जा रहा था। इस संघर्ष में जन-साधारण की लोक-चेतना के प्रतीक तान्त्रिक प्रभाव ही प्रचल सिद्ध हुए।

इस बीच उत्तर भारत में विदेशी आक्रमण लगातार होने लगे थे जिससे समाज के नैतिक और धार्मिक जीवन में उच्च जातियों का नियन्त्रण ढीला पड़ने लगा था और जब कई शताब्दियों की राजनीतिक अव्यवस्था और उलट-फेर के बाद मुलतानों का राज्य स्थापित हुआ और दिल्ली में केन्द्रीय शासन, केन्द्रीय कानून, केन्द्रीय कर-व्यवस्था और केन्द्रीय सेना की सुरक्षा में व्यापार चलने लगा तो इन सब के परिणामस्वरूप देश की विभिन्न जातियों (नेश्नेलिटीज) में अपनी जातीय चेतना उद्बुद्ध हुई। इसके फलस्वरूप राष्ट्रीय एकता की भावना और राष्ट्रीय साहित्य और कला का जन्म हुआ। इसी काल में बांगड़ा और राजपूताना की चित्रकलाएँ और अन्य-अन्य जातियों के नृत्य और संगीत के विभिन्न राष्ट्रीय रूप, लोक-बाली, लोक-भाषा और लोक-कला का आधार लेकर विकसित हुए। दस्तकारियों ने भी लोक-जीवन की जातीय विशेषताओं को ग्रहण करके एक अभिनव सौष्ठव प्राप्त किया। इसीलिए यह सांस्कृतिक जागरण चतुर्मुखी था। इसका आधार जातीय था। इसने देश की अलग-अलग जातियों में अपनी जातीय एकता की भावना जाग्रत की और उनमें जातीय प्रगति

और आवादी की आकांक्षा उत्पन्न की।

इन तथ्यों की ओर हम केवल इसलिए संकेत कर रहे हैं कि साहित्य और कला में राष्ट्रीय आन्दोलन के प्रति जो संकुचित चारखा इस बीच बन गई है, वह निर्मूल हो जाय, और इस सामान्य तथ्य को हमारे इतिहास लेखक और साहित्यकार परचानने लगें कि हर देश की कला और साहित्य में राष्ट्रीय आन्दोलन का स्वप्राप्त और उसका विकास तभी होता है जब जनसाधारण अपनी भाषा, अपना महावरा और चारित्रिक गुणों के साथ उस में प्रवेश करते हैं, और उनके जातीय इतिहास की सृष्टियों, उनके लोक-जीवन की सामान्य मनोभूमि और प्रकृति-प्रेम उनकी अपनी भाषा के माध्यम से व्यक्त होने लगता है। इस दृष्टि से इतिहास का अध्ययन करने पर ही हम इस तथ्य की स्थापना कर सकते हैं कि हिन्दी में राष्ट्रीय-साहित्य का निर्माण कभी से प्रारम्भ होता है, वही हमारे सांस्कृतिक पुनर्जागरण के प्रवर्तक हैं।

मध्य-युग से पहले या मध्य युग में भी, संस्कृत भाषा ही साहित्य-रचना का माध्यम थी, परन्तु संत कवियों ने इस शास्त्रीय परम्परा को त्यागकर जन-भाषाओं का आश्रय लिया और लोक-कला और लोक-साहित्य की परम्पराओं से प्रेरित ऐसे रूप-विधानों की सृष्टि की जिसमें जनता के जीवन और उसकी समस्याओं का पूरा चित्र उद्घाटित हो जाय। कबीर और सूर के पदों, और जायसी और तुलसी के महाकाव्यों में उस समय के जन-जीवन का पूरा चित्र मिलता है। चूंकि उनकी कला का आधार लोक-साहित्य और लोक वार्ता की परम्पराएँ हैं, इसीलिए वे न केवल सामान्य पाठकों के लिए प्रेषणीय हो सकीं और जातीय-भावना जगाने में समर्थ हुईं बल्कि इस कारण ही वे सार्वदेशिक महत्त्व भी पा सकीं।

रीतिकाल के कवियों ने यद्यपि लोकवार्ता

और लोक-ग्रन्थ के रूपों का सर्वथा स्थाय्य तो नहीं किया लेकिन उन्हें शास्त्रीय-विधानों में बांधकर रीति-बद्ध करने की कोशिश की जिसका परिणाम यह हुआ कि यद्यपि भाषा का मार्बन होता रहा लेकिन राष्ट्रीय-ग्रन्थ के वे 'पपिक' रूप उपेक्षित हो गए जिनका निर्माण करके मूल कवियों ने अपने युग के समग्र जीवन को चित्रित कर उसके ऐतिहासिक सत्य का उद्घाटन किया था। रीतिकालीन कवि राष्ट्रीय साहित्य की व्यापक आधारभूमि से हटकर जीवन के एकंगी चित्रों को आकृति में ही रम रहे।

भारतेन्दु के समय में एक विदेशी शासन के स्थापित होने के विरुद्ध राष्ट्रीय भावना की जाग्रति से कला और साहित्य में फिर एक उन्मेष आया और राष्ट्रीय साहित्य का दूसरा उत्थान शुरू हुआ।

इस उत्थान में देश के विभिन्न भाषा-क्षेत्रों में राष्ट्रीय साहित्यों और कलाओं का जैसा अभूतपूर्व और सर्वतोमुखी विकास हुआ, उसके इतिहास से तो सभी पाठक परिचित हैं। यह विकास कुछ वैसा ही मराठी या जैसा पुर्तगल के समय से लेकर सॉलतॉय और गोर्की तक रूस में हुआ था और जिसने वहाँ पर राष्ट्रीय साहित्य और कला के एक नये उत्थान की भूमिका भी तैयार की। हमारे यहाँ हिन्दी, उर्दू, बंगाली, गुजराती, मराठी, तामिल, तेलुगु आदि देश की अन्धान्य भाषाओं में इस बीच अनेक ऐसे प्रतिभासम्पन्न कवि, कथाकार और नाटककार हुए हैं जिनकी कृतियों देश के विभिन्न भाषा-मापी पाठकों में ही लोकप्रिय नहीं हैं, बल्कि उनमें से जिनका अनुवाद यूरोपीय भाषाओं में हो सका है, वे अन्तर्राष्ट्रीय महत्त्व भी पा गई हैं। इसी तरह इस बीच विभिन्न प्रदेशों के जातीय संगीत, नृत्य, चित्र-कला तथा अन्य कलाएँ, जिनका विकास अब-

इस पक्ष पर, राष्ट्रीय-जागरण का अनुकूल वातावरण पाकर पुनः विकसित हुई, और प्रत्येक क्षेत्र में महान् प्रतिभाओं का विकास हुआ। भारतेन्दु, बंकिम, रवीन्द्र, इकबाल, श्रेष्ठ, प्रेमचन्द, प्रसाद, पन्थ, निराला, जेनेन्द्र, अवधीन्द्रनाथ, नन्दलाल बोस, जैमिनी राय, उदयशंकर, विष्णु दिगम्बर, जैनाथ खों और उस्ताद इनायतअली खों आदि इस युग के साहित्यकार और कलाकार इसलिए महान् और अमर नहीं हैं कि उनकी कृतियों में देश-काल की परिस्थितियों और राष्ट्रीय जीवन से असंलग्न कोई ऐसी कल्पित विश्वजीनता है या मनुष्य-मानव के ऐसे अमूर्त गुणों का आकलन करने का प्रयत्न है, जो शाश्वत और आलासीत हैं। ऐसी अमूर्तता उनकी कृतियों में नहीं है। कवि गुड रवीन्द्र की उक्ति के अनुसार 'सर्वीम में ही असीम' को, राष्ट्रीय में ही विश्वजीन को प्रतिबिम्बित करने की साधना उन्होंने की है। सौमन्य से राष्ट्रीय आन्दोलन की एकता ने इस युग में प्रत्येक प्रादेशिक भाषा-क्षेत्र में बसने वाली जनता के जातीय सांस्कृतिक जीवन में अपने अजीत इतिहास के गौरव से परिचित होने की विज्ञाता, अपनी वर्तमान दुरवस्था के कारकों की समझने की उत्कण्ठा, आबादी, प्रगति और एकता की बलवती आकांक्षा, और विश्व की अन्य जातियों की संस्कृतियों में जो-कुछ सामान्य है और जो विशिष्ट है, अर्थात् मानव-प्राथम्य की मूल समानता और नावा रूपात्मक विभिन्नता को स्वीकार करने की उदार विश्व-बन्धुत्व की भावना जाग गई थी, जिससे प्रबुद्ध पाठकों और दर्शकों की मींग अधिकतर ऐसे साहित्य और कलाकृतियों के लिए ही होने लगी जो इन विषयों की गम्भीरतम चेतना बना सकें, उन्हें नई रोशनी, नई अन्तर्दृष्टि और नई प्रेरणा दे सकें और राष्ट्रीय एकता की भावना को मजबूत कर सकें। देश के सांस्कृतिक

जीवन का वातावरण कला-निर्माण के लिए अनुकूल पाकर हमारे साहित्यकार और कलाकार एक नये उत्साह से सभी क्षेत्रों में कला के राष्ट्रीय आचार खोजने की ओर उन्मुख हुए। राष्ट्रीय विरासत, राष्ट्रीय मुहावरे और राष्ट्रीय कविवरियों को अपनाने की कोशिश हुई। लोक-काव्य, इतिहास और पुराण-कथाओं के माध्यम से राष्ट्रीय-जीवन की समस्याओं का उद्घाटन किया गया। ये समस्याएँ नैतिक, सामाजिक और कमी-कमी धार्मिक और राजनीतिक स्तरों पर भी उभर गईं।

किन्तु रवीन्द्र, शरत्, इकबाल और प्रेमचन्द की पीढ़ी समाप्त होते ही हमारे देश की विभिन्न भाषाओं और कलाओं में जैसे यह द्वितीय उत्थान भी समाप्त हो गया। सम्भवतः इसका मुख्य कारण यह था कि एक ओर तो राष्ट्रीय आन्दोलन अपनी आन्तरिक असंगतियों के कारण विच्छिन्न होकर विपरीत दिशाओं में चल निकला, और दूसरी ओर इस वैषम्य के परिणामस्वरूप देश के सांस्कृतिक जीवन की एकता भी क्षिन्न-भिन्न हो गई। प्रगतिशीलों ने इस हास को रोकने की कोशिश की, लेकिन वे स्वयं समस्या के ऊपरी रूप से ही परिचित थे, उसके वास्तविक रूप को पहचानने की अन्तर्दृष्टि उनमें उस समय न थी। इस व्यापक विष्टकलता के दौर में हमारे अनेक प्रतिभाशाली साहित्यकार और कलाकार भी राष्ट्रीय कला के पथ से हटकर पारंपार्य देशों में मिले नये-नये नामों से प्रचार पाने वाली साहित्य और कला की हावो-मुखा तथा मात्र रूपवादी प्रवृत्तियों को ही विश्वजीनता और आधुनिकता की कसौटी मानकर उनकी ओर आकृष्ट हुए और नाम, बगह और बेश बदलकर उनकी अनुकृतियों तैयार करने लगे। अपनी कृतियों के लिए विश्वजीन और सर्वकालिक महत्ता पाने की कोशिश में पारंपार्य की अनुगतन प्रवृत्तियों का अनुकरण

ही उनका साधन और साध्य बन गया। परन्तु यह प्रयत्न निष्फल ही होता, इस तथ्य को दृढयुगम करने के लिए तात्त्विक विवेचन की अपेक्षा हो सकती है, लेकिन हम यहाँ पर एक उदाहरण देकर ही संतोष करेंगे। गत वर्ष अन्तर्राष्ट्रीय फिल्म प्रदर्शनी के अवसर पर 'बाइ-सिकल घोड़ा' (चोर) के प्रसिद्ध इतालवी दिग्दर्शक ने भारतीय फिल्मों के बारे में अपना मत प्रकट करते हुए कहा था कि भारतीय फिल्मों में हालीवुड की नकल होती है। इसी कारण टेक्निकल सूचियों के होते हुए भी उनका अन्तर्राष्ट्रीय महत्त्व नहीं हो सकता, क्योंकि उनमें भारत के विशिष्ट राष्ट्रीय जीवन की झलक नहीं मिलती। हालीवुड की नकल करके भारतीय फिल्म-कला का अपना वैशिष्ट्य और व्यक्तित्व नहीं रहता, कि अन्य देशों के दर्शक भारतीय जीवन का अन्तरंग परिचय पाने के लिए उन्हें देखने को उत्सुक रहा करें।

राष्ट्रीय तत्त्व का तिस्कार करके एक योधी विश्वजनीनता की ओर दौड़ने की प्रवृत्ति फिल्म-व्यवसाय की ही विशेषता नहीं है। साहित्य-कला के अन्धान्य क्षेत्रों में भी व्यवसायी-वर्ग की ओर से ऐसी अनुकूलण-वृत्ति को प्रोत्साहन दिया जा रहा है, अर्थात् राष्ट्रीय कला और साहित्य की विचार-वस्तु और रूप-कियास, इन दोनों का क्षेत्र संकीर्ण और कुचिन्म बनाया जा रहा है। फलतः इस प्रतिकूल वातावरण में भारतीय सांस्कृतिक पुनर्जागरण के तृतीय उत्थान का स्वामाविक विकास अवबद्ध हो रहा है।

हिन्दी-साहित्य के प्रसंग में रखकर विचारें। हमारे यहाँ रचनात्मक प्रयोगों और प्रयत्नों की कमी नहीं; और प्रतिभाएँ भी विरल नहीं। हर ओर नवीनता-ही नवीनता के दर्शन होते हैं कविता का गूहावरा और शब्द-विन्यास, उपमाओं और प्रतीकों की योजना नवीन है; कहानियों के विषय और पात्र, घटनाएँ और समस्याएँ

नवीन हैं; कदकों की शैली और रचना-तन्त्र नवीन है; उपन्यासों की भी बात ही निरासी है। उनको खोलकर पढ़ने को करता भी नहीं। उनका बहिर्भाग और कलेवर तक नवीन है। किन्तु पाठकों ने शरत्, रवीन्द्र, प्रेमचन्द और बेनेन्द्र की दुबली-पतली कृतियाँ पढ़कर ही सिर घुमा था, वे गत दस-पन्द्रह वर्षों में प्रकाशित हजार छूटों की डबोड़ी पार करने में कठिबद्ध दीखते बुद्दाकार हिन्दी-उपन्यासों पर नजर पड़ते ही कुछ लो-से जाते हैं। आद्या बँसती है कि भारी-भरकम डील-डोल से ताल्लस्तार्य, झूगो, डिकेन्स, बाल्ज़क और रोम्योरोल्लों की महा-कृतियों को चुनौती देने वाले इन उपन्यासों में शायद इस युग के भारतीय जीवन का 'प्रतिक' बित्रय होगा। किन्तु पढ़कर जब शत होता है कि लेखक की विचार-पूर्वी की कमी के अनुपात में ही उपन्यासों का विस्तार भी अधिक हुआ है और लेखक किसी के प्रति अपने निजी पूर्व-ग्रह, घृणा या प्रेम को व्यक्त करने के लिए ही किसी पात्रवाच्य कृति की शैली और टेक्नीक की नकल करके कठपुतली पात्रों की सृष्टि कर रहा है, या उसने जो-कुछ देखा-सुना है उसे व्योरेवार बयान करके अपना आत्म-प्रदर्शन करने पर तुला है, तो इस सारी नवीनता के प्रति विनृब्धा ही नहीं होती, प्रतिभा के इस विराट् अवश्य पर ज़ोम से हृदय क्षिदने भी लगता है। यही सामान्य स्थिति है। अपवाद भी हैं, पर अपवाद तो अपवाद ही हुए। साहित्य की विचार-वस्तु की दृष्टि से इसी कारण हमने 'यथार्थ और साहित्य' का प्रश्न उठाया था, क्योंकि इन दिनों सामान्य प्रवृत्ति जीवन के यथार्थ से हटकर औसत जीवन की औसत घटनाओं के प्रकृत चित्र खींचने की ओर है। अनवरत केन्द्रीय विचार-वस्तु से रहित इस

१. देखिए, 'आलोचना' अंक ३ का सम्पादकीय 'यथार्थ और साहित्य'

यथासम्भ, असम्भ विषय की ही हमारे साहित्यकार यथार्थवाद या जीवन का यथार्थ चित्रण समझते हैं। आज हमने राष्ट्रीय साहित्य के निर्माण का प्रश्न भी इसी कारण उठाया है क्योंकि एक भ्रामक विश्ववर्गीयता के मोह में वे साहित्य को अधिक सीमित और आत्म-केन्द्रित बनाते जा रहे हैं, और विश्व-साहित्य के इतिहास के इस व्यापक सत्य को भूल रहे हैं कि मानव-जीवन के विश्ववर्गीय सत्य उसके विशिष्ट ऐतिहासिक और राष्ट्रीय जीवन के माध्यम से ही उद्घाटित हो सकते हैं; कि कला में राष्ट्रीय तत्त्व बिना ही गहरा होगा, उसे विश्ववर्गीय स्वीकृति मिलने में उतनी ही आसानी होगी।

इसलिए राष्ट्रीय साहित्य और कला के निर्माण की समस्या के दो पहलू हैं : (१) ऐसी परिस्थितियों को पैदा करना जिनमें राष्ट्रीय कला और साहित्य अकुटित रूप से विकास कर सकें, अर्थात् समाज का सांस्कृतिक जीवन ऐसा बनाएँ जो कला-सर्जन में प्रेरक बने बाधक नहीं। (२) विश्व की कला, साहित्य और विज्ञान की विरासत से जो कुछ सीखा जा सकता है, सीखकर ऐसी कृतियों का निर्माण करने का प्रयत्न करना जिनमें इस युग ने हमारी जनता के सामने जो

नैतिक और सामाजिक प्रश्न उठा दिए हैं उनको कलात्मक अभिव्यक्ति देने तथा अपनी जनता के वारिधिक सुखों का उद्घाटन करने की समस्या का समाधान पा सकें। ऐसी कृतियों ही अपनी विचारोत्तेजक शक्ति से जनता की सांस्कृतिक आवश्यकताओं की पूर्ति कर सकती हैं और साथ ही अन्य देशों की जनता के आगे हमारे राष्ट्रीय जीवन का सही-सही प्रतिनिधित्व करके एक-दूसरे को अधिक निकट लाने में योग दे सकेंगी। ऐसी कृतियाँ ही वास्तव में अन्तराष्ट्रीय या विश्ववर्गीय महत्ता प्राप्त करती हैं।

राष्ट्रीय साहित्य और कला के तृतीय उत्थान के लिए यही व्यावहारिक समस्याएँ हमारे सामने हैं। आज की प्रतिकूल परिस्थितियों में राष्ट्रीय सांस्कृतिक जीवन एक अत्यन्त दुर्लभ दृश्य बन गया है, जिसमें उच्चकोटि का साहित्य और कला का फलना-फूलना सम्भव नहीं दीखता। इसलिए तृतीय उत्थान के लेखक और कलाकार को पारंपार्य देशों की हाथोन्मुली सामयिक प्रवृत्तियों का आकर्षण छोड़ यथार्थ जन-जीवन के सत्यों को उद्घाटित करने वाली भेद्य कला-कृतियों का निर्माण भी करना है और अनुकूल सांस्कृतिक जीवन के लिए संघर्ष भी।

—शिवदानसिंह चौहान

निबन्ध

हसकुमार तिवारी

हिन्दी-गीति-काव्य का विकास

भारतीय साहित्य में गीतों की परम्परा बड़ी पुरानी है। जो गीत-साधना के ऐतिहासिक पहलू से दिलचस्पी रखते हैं, उन्हें इसकी बड़ी वैदिक युग से ही बोझनी पड़ेगी। ऋग्वेद में उषा की जो स्तुतियाँ आई हैं, वे गीत हैं। सामवेद गीत ही है। सुमाधित ग्रन्थों में पाणिनि के नाम से कुछ ऐसे भी पद्य मिलते हैं जो गीत हैं : सिद्धों की रचनाएँ और गोरक्षनाथ के पद भी गीत हैं। और इस प्रकार गीतों की यह गतिशील धारा विभिन्न युगों एवं जीवन के अंचल से बहती हुई नये रूप, नई गति, चेतना की नई दीप्ति तथा जीवन के ऐश्वर्य से दिन दिन पुष्ट और प्राबल होती आई है। आज जिसे हम गीति-कविता कहते हैं, है तो यह उसी परम्परा की देन, उनी कुल का अंगी, विन्दु अक्षि के इस व्यवधान से वह रूप, प्रकृति और प्राण धर्म के लिहाज से स्वतन्त्र कोटि में आ खड़ा हुआ है।

पिछले काव्य-विचार में गीति-कविता कोई अलग काव्य-भेद नहीं है। यह शायद इसलिए कि उन दिनों काव्य-मात्र गेय हुआ करते थे और गीत-मात्र काव्ययुक्त वैदिक ऋचाओं की रचना गाने के ही निमित्त हुई थी। यज्ञोत्सवों में उन मन्त्रों को उदात्त, अनुदात्त और स्वरित स्वर में गाया जाता था। यहाँ एक शका उठ सकती है। मन्त्र गेय तो ठीक होते थे, लेकिन उनका काव्यत्व क्या था ? काव्य और मन्त्र निश्चय ही एक नहीं हैं, पर काव्य मन्त्र की मोटि तक उन्नत हो सकते हैं, कवि ऋषि होता है वह हम आज भी मानते हैं। परम्परागत संस्कार से हम काव्य-चर्चा में कभी वेद, उपनिषद् या गीता का नाम नहीं लेते, जब लेते हैं वाल्मीकि, व्यास और कालिदास का ही नाम लेते हैं और चूँकि इनकी रचना श्रेष्ठता के उस पर्याय तक पहुँची है, उस पराकाष्ठा तक उठ गई है कि हम व्यास, वाल्मीकि को ऋषि भी कहते हैं। टालकटाय और रबींद्र को भी ऋषि कहते हैं। काव्य और मन्त्र दोनों ही वाक् के रूप हैं—एक में मानिद महिमा, दूसरे में माहात्म्य। जब मूर्ति के प्राण से शृङ्गार का वजनी होता है, तब काव्य होता है, जब वाक्य से उसका आभय मारी होता है तो वह हो उठता है मन्त्र। जैसा,

सत्यमेव जयते मामृतम्

सत्येन पन्था किततो देवयानः ।

इतना सरल, संक्षिप्त और निरामय काव्य क्या होगा, अथवा कितना तेजोमय, सामर्थ्यशाली और

मांसल । यहाँ वाक्य का विमर्श अनलंकृत और अनलस्य ही नहीं है, मानी बेह आत्मा ही हो उठी है ।

दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि सौंदर्य सत्य रूप हो उठा है । चित्र की सीमा पर पहुँचते ही अलंकार निरर्थक ही नहीं होते, मार हो जाते हैं । वैष्णव कवि ने एक स्थान पर लिखा है, जब मिलन की पड़ी आई तो राधा ने अपने सारे गहने उतार फेंके । मन्त्रों का यही स्वभाव है—यहाँ भाव और भाषा एकान्वर हैं । बर्दे स्वयं के सम्बन्ध में मैथुन आर्नेल्ड ने एक बड़ी बात बताई है कि उनकी कविता यहाँ पराकाष्ठा को पहुँची है, यहाँ स्वयं कवि अंतर्धान हो गया है, प्रकृति स्वयं उसे लिख गई है । यों श्रुति भी कवि हैं और मन्त्र में काव्यत्व है । उपनिषद् की ये पंक्तियाँ दोनों दृष्टि से पूरी हैं—

तमेवभास्तमनुभाति सर्वम्

तस्य भासा सर्वमिदं विभाति ।

वास्तुमिदं और व्यास को हम इसीलिए श्रुति कहते हैं, क्योंकि उनका कृतित्व काव्य को मात्र की सीमा तक ले गया है । वेद-उपनिषद् के मंत्रों में काव्यत्व भी है, क्योंकि को कल्पना-वैचित्र्य, श्रवण और शक्ति व्यास-वास्तुमिदं में है, वह कार्य-शक्ति, ध्वनि-सुषमा और व्यंग्यता उनमें हैं । जैसे,

वास्तुमिदं कहते हैं—तेजसदित्य सङ्काशः क्षमया पृथिवीसमः (तेज में आदित्य की प्रयान्ता, क्षमा में धरती के समान) अथवा—गताध्विर्वमिवात्मम् (शिक्षाविहीन अग्नि के समान) या कि व्यास का—विवेशरंगं विस्तीर्णं कर्णः पादचारीव पर्वतः (विस्तृत सभा में पादचारी पर्वत के समान कर्ण ने प्रवेश किया) ।

उपमा आदि की बड़ी विशिष्टता हमें उपनिषदों में भी सर्वत्र मिल जाती है । यथा—

शरवत्तन्मयोमवेत् (वाद्य-जैसा तन्मय होकर जाओ); अथवा—दृष्ट इव स्तब्धो दिशि तिष्ठत्येकः (आसमान पर पेड़ के समान स्वर्ग में दण्डावस्थान अद्वितीय एक) ।

शतपथ ब्राह्मण में ऐसा उल्लेख आया है कि प्रजापति ने सर्वप्रथम आत्मनिष्ठ वाक् की उद्भावना की, बाद में वाक् और मानस के संयोग से नामरूपादि का विस्तार हुआ । ये वाक् और मानस क्रम से स्वर और वाणी के दोतक हैं, जिनमें से एक की विरासत काव्य का लयात्मक आनन्द है और दूसरे की चेतना की सुषमा । वैदिक काल तक तो इन दो विशेषताओं की अलग लकीरें न पड़ सकीं—दोनों एक बिन्दु पर ही केन्द्रित रहीं । कुल्लु आगे चलकर वेद की मुक्त भाषा व्याकरण के कथनों से बाँधी गई और स्वर, लय और ताल के जाल से घेरा गया । तब तक वास्तुमिदं ने छन्द की उद्भावना की और गीत-क्रम से लोक-गायन हो गया, जिस पर नई-नई उद्भावित राग-रागिनियों का गाढ़ा रंग चढ़ता गया । यह स्थिति महामारत-काल तक तो चरम सीमा पर पहुँच गई । गीत संगीतमय ही रहे, उनका काव्यत्व फीका पड़ता गया । गीति-कविता को अपने स्वतन्त्र रूप में आने में बड़ी लम्बी दूरी तै करनी पड़ी ।

गीति-कविता मूलतः स्वर और वाणी का एक सन्तुलित समन्वय है । यों तो संगीत सदा काव्यात्मक वाणी और काव्य सदा नाद-सौन्दर्य का आग्रही रहा है, परन्तु गीत संगीत-तत्त्व-प्रभाव और काव्य वाणी-प्रधान ही होता है । चूँकि गीति-कविता संगीत के बजाय काव्य कुल की है, इसलिये उसमें वाणी की मुख्यता ही अपेक्षित थी है । पुराने काव्यालोचन में अर्थ और दृश्य के

मेद से काव्य के दो ही मेद माने गए—महाकाव्य और खण्ड-काव्य। और स्वच्छन्द जन्मोदक या निर्वन्ध रचना को मुक्तक कहा गया। मुक्तक के ही पाठ्य और गेय दो मेद मानकर आन्ध्रस्य कुल लोग गीति-कविता को उसके अन्तर्गत गिनने लगे हैं। किन्तु गीतों या गेय मुक्तकों से गीति-कविता का मात्र संगीतात्मकता का ही कर्क नहीं है, कलात्मकता, स्वरूप और आत्मा का भी कर्क है।

मुक्तक को रसोद्भेद के लिए अनुबन्ध की आवश्यकता नहीं होती। एक ही में रस की पूरी अभिव्यक्ति या विषय का सांगोपांग चित्रण हो जाता है।^१ उसके प्रत्येक पद्य अपने-आपमें स्वतन्त्र होते हैं। उसे समझने में पूर्वापर प्रसंग की अपेक्षा नहीं होती।^२ इस प्रकार मुक्तक से मात्र छन्दों की हफाई ही उपस्थित होती है—जैसा कि आद्य की गजलों का स्वभाव है। गजल में एक टेक पर शेर तो कई टिके होते हैं, पर हर शेर की आत्मा, हर शेर का अस्तित्व दूसरे से जुदा होता है। लारी गजल की एकरस-सिद्धि में वे एक-दूसरे के अनुवर्ती या सम्बन्धी नहीं होते। गीति-कविता की प्रत्येक कड़ी, प्रत्येक पद, मूल भाष की स्थापना में एक दूसरे के सहायक और पूरक होते हैं। पूरी कविता में शुरु से आखिर तक एक सुष्ठु सामंजस्य, एक संगीत होता है। मुक्तक से भाव भट्ट हरि, हात्ता या जमरक के पद्य समझें, जिन्हें संदर्भ आदि बाह्य उपकरणों का कोई बन्धन नहीं है। मुक्तक की प्रकृतात्मक, निबन्धात्मक शैलियों भी हैं। जैसे, 'मेघ-वृत्त' या 'श्रुतु संहार'। इनमें से एक में आद्योपान्त एक कथानक का निबोह है, दूसरे में सर्वज्ञता और प्रत्येक सर्ग में एक विषय की एकवाक्यता। इनमें गीति-तत्त्व बहुत हद तक होते हुए भी, चूँकि आख्यान-काव्य के तत्त्वों का ही विशेष समावेश है, इसलिए इसे विशुद्ध गीति-कविता न कहकर हम प्रगीत-गाथा कहेंगे। इसमें वैयक्तिक हर्ष-शोक की व्यंजना भी किन्हीं अंशों में हम मागते हैं, लेकिन विशेष आग्रह आख्यान का ही है।

जयदेव के 'गीत-गोविन्द' की रचना से एक अभिनव शैली का सूत्रपात जरूर होता है, पर उनके गीत भी गीति-काव्यत्व के शुभ-मण्डित नहीं हैं। उनमें अद्भुत प्रवाह है। गजब का शब्द-सौष्ठव है, भावात्मकता भी है। पर राग-ताल द्वारा सांगीतिक निष्ठा और वर्णन का बहुत अधिक मोह है। श्लोक, गद्य और गीत—सबके समावेश से राधाकृष्ण की जीवन-पटनाओं पर उन्होंने शृङ्गार की एक नई ही तन्मयता का दान काव्य-पिपासुओं को दिया है। उनकी रचना को किसी ने ग्राम्यरूपक, किसी ने गीति-नाट्य तो किसी ने संगीत-रूपक कहा है। पिरोल और लेवी के अनुसार उनकी रचना गीति-काव्य और नाटक के बीच की चीज है। जो हो, हम उन्हें गीति-कविता के बजाय गीत कहना अधिक उपयुक्त समझते हैं। उनमें वर्णन और संगीत के विधान की ही अधिक निष्ठा है, अनुभूति-व्यंजकता की कम। इसका एक कारण यह भी है कि जयदेव पर लोक-गीतों का प्रभाव परोक्ष रूप से ही पड़ा। जयदेव से कोई सवा दो सौ साल बाद कवि विद्यापति ने गीतों की एक स्वतन्त्र परम्परा की नींव डाली, जो गीत से कि गीति-कविता के समीप थे। विद्यापति की अभिव्यंजना में वर्णन का आग्रह कम और शुद्ध रागात्मक आवेश की अधिकता है। कवि लोक-हृदय और लोक-भाषा के अधिक निकट था। उसने लोक-जीवन की और लोक-वाणी की अपेक्षा नहीं की और अपने गीत 'विधिल बचना' में ही गाये।

१. मुक्तक रसोद्भेद एवं रसपरिणामः सत्ताम्—अभिनव गुराक्षः।

२. पूर्वापर निरपेक्षतापि हि केन रसचर्चया क्रियते तदेव मुक्तकम्।—ध्वन्यालोकः।

अनुपम गीति-सौन्दर्य के शब्द हम विद्यापति के गीतों को शुद्ध गीति-काव्य नहीं कहते । विद्यापति में रागात्मक आवेश की वह संगीतात्मकता अवश्य है, जिसका विकास कि आगे चलकर गीति कविता में हमें मिलता है । किन्तु इस रागात्मक आवेश के अतिरिक्त गीति-कविता का एक सबसे बड़ा और अपरिहार्य तत्त्व जो है, वह है व्यक्ति-स्वतन्त्रता की अभिव्यक्ति । वैयक्तिक अनुभूति की मार्मिक व्यञ्जना ही मूलतया गीति-काव्य का उपजीव्य है । जिन्हें हम प्रगीत कहते हैं, वह वास्तव में मुक्तक का एक स्वरूप-विधान भर है—इसके विपरीत गीति-काव्य स्वरूप और वस्तु का एक संगतिपूर्ण सामंजस्य है । उसमें कवि की आंतरिकता, उसकी एकान्त व्यक्ति-अनुभूति संगीत-मुखर होकर आत्मप्रकाश करती है, वह आत्मानुभूति और संगीत की एक उन्मुक्त अभिव्यक्ति है । काव्य के अन्य अनेक रूपों में समष्टिगत अनुभूति की मुख्यता होती है । कवि का हृदय जब सामाजिक आवेष्टन और देश-काल की संकीर्ण सोमा को बोझ जाता है और उस स्थिति में उसकी आत्मानुभूति, व्यक्तिगत वासना-कामना, आनन्द-वेदना उसके अन्तस्तल से आवेगमय सुर के माध्यम से एक भाव-मूर्ति में प्रकाश पाती है, तब हम उसे गीति-कविता कहते हैं । दो शब्दों में गीति-कविता को हम कवि का हृदय-मुकुर कह सकते हैं : उसमें कवि की आत्ममुखता के दर्शन होते हैं, उसमें उसके प्राणों का स्पन्दन सुना जा सकता है ।

इस आत्मानुभूति का मूलाधार तो अनन्त जगत् ही होता है, जिससे हृदय की एका-कारता द्वारा, योग-दशा द्वारा कवि अपनी चित्त-वृत्ति को अभिव्यक्ति के अनुकूल बनाता है । इस विशेष चित्त-वृत्ति को गीति-वृत्ति कहा जा सकता है । इस वृत्ति और इस जाति की कल्पना-जात होने से ही गीति-कविता काव्य के अन्य श्रंगों से भिन्न हो उठी है, कवि-कल्पना के मूलतया दो पर्याय हैं—गीतात्मक या आत्म-केन्द्रित कल्पना तथा नाटकीय कल्पना । एक से विषय-प्रधान या गीति-कविता जन्म लेती है, दूसरी से विषय प्रधान । दोनों के पीछे दो तरह की अंतर्दृष्टि काम करती है—आपेक्षिक दृष्टि एवं निरपेक्ष दृष्टि । वास्तव में तो कवि के निःस्वयं से परे उसकी कोई रचना नहीं होती, किन्तु आपेक्षिक दृष्टि-प्रसूत रचना विशेष रूप से भाव-प्रधान और आत्मधर्मी होती है । इस आत्मररायण कविता में बहुत हद तक संश्लेषता की वृद्धि होती है, यदि कवि का अन्तस्तल महत् नहीं होता । स्वयं आत्मधर्मी गीतिकार रवीन्द्र तक ने इस कोटि की कविता में यह महिमा नहीं कबूल की । उन्होंने कवि की दो कोटियों मानी हैं और उस पर से काव्य के दो विभाग किये हैं—एक वह, जिसमें कवि की अपनी बात होती है और दूसरा वह, जिसमें किसी बड़े संप्रदाय या समाज की बात होती है । कवि की अपनी बात से रवीन्द्र का तात्पर्य उस सामर्थ्य से है, जिसमें उसके सुल-दुःख, उसकी कल्पना, उसकी अभिरुचि से संसार के मनुष्य-मात्र का हृदयावेग और जीवन की मर्मस्पर्शी बातें स्वयमेव प्रतिध्वनित हो उठती हैं । इस अेणी के कवि महाकवि भी हो सकते हैं, रवीन्द्र को संभवतः इस पर आस्था नहीं । उनके खयाल में महाकवि वह होता है जिसकी रचना के अन्तस्तल से एक समग्र देश, संपूर्ण युग तथा कवि का हृदय और उसकी अभिरुचि चिरस्मरणीय होकर रूप लेती है । ऐसे कवि महाकवि हैं, इसमें हमें कोई आपत्ति नहीं है । हम सिर्फ यह कहना चाहेंगे कि कवि की आन्तरिकता में यदि ईमानदारी का अभाव न होगा, उसकी आत्मानुभूति यदि युग की संबेदनीयता और सांगीतिकता के संगम पर मुखरित होगी, तो वह अभिव्यक्ति बेशक सार्वभौम होगी । बल्कि कल्पना की उस निरपेक्ष दृष्टि में वैसी अपूर्व ज्योति नहीं होती । उदाहरण के तौर पर यह कहा जा सकता है कि

काव्यों की परम्परा में तुलसी के राम की मूर्ती 'शकेत' में नहीं उतर सकी है, वही सूर के कृष्ण आज के 'प्रिय प्रवास' में वैसे उतर पाए हैं। इसके विपरीत गीतों की परम्परा में हम देखते हैं कि कबीर के गीतों की प्रतिष्ठा रवीन्द्र के गीतों में बूझती है; मीरा की मर्म-वेदना की चङ्कन महादेवी के गीतों में चङ्कती है। इस रूप में सर्वकालिक और सर्वजन-संवेद्य होना गीतों के लिए अनहोना नहीं है। स्वयं रवीन्द्रनाथ महाकवि कहलाए, गो कि उन्होंने किसी प्रबन्ध काव्य की रचना नहीं की। पन्द्रहवीं सदी के पिछले पचास वर्षों में क्रांत में एक गीतकार कवि पैदा हुआ, जिसकी काव्य-साधना से मिडिएवेलिज्म दरगौर हो गई और उस पर क्रांत के नवीन काव्य का युग आरम्भ हुआ। वह कवि विलन् था, जिसके गीतों को मैथ्यू आर्नल्ड ने वासर की साहित्यिक साधना से कहीं ऊँचा स्थान दिया। इस प्रसंग की अवतारणा से हमारा अभिप्राय यह नहीं है कि रचना का आदर्श विलन् की ही कविता है, बल्कि यह कि प्रबन्ध काव्य, नाटक या वर्णनात्मक काव्यों का ही भेष्टता पर चम्पसिद्ध अधिकार नहीं है, गीति-कविता पर भी भेष्टता की यह सुहर लग सकती है बशर्ते कि आत्मानुभूति में वास्तव का स्पर्श हो।

हिन्दी-गीति-कविता को आज के अपने रूप तक पहुँचने में मूलतः चार मुख्य मंजिलें तै करनी पड़ी हैं। पहली अवस्था इसकी वह थी जब कि गीत गेय होते ही थे, उनमें भावों के विस्तार या प्रेषणीयता के लिए काव्यरस का विशेष आप्रह नहीं था। उनके भाव-प्रकाश का प्रकृत माध्यम भावुकता के बजाय गेयता था। उस समय की सबसे बड़ी विशिष्टता तो यह थी कि जैसे उनके प्रत्येक भाव सामाजिक होते थे, वैसे ही उनकी हर अभिव्यक्ति सामूहिक हुआ करती थी। उनका आनन्द विपाद, दुःख-सुख, हर्ष-शोक, मिलन-विरह-जैसी वैयक्तिक अनुभूति का स्वरूप भी सामूहिक ही था। वैदिक मन्त्र उत्सवों के अवसर पर गीत होते थे और उनकी गेयता से सामाजिक गंगात्मिका अनुभूति की उद्भावना होती थी। उस समय वैयक्तिक भावना का विकास नहीं हुआ था और लोगों पर अनुभूति की अपेक्षा राग-सुर बपादा हावी थे। प्राथमिक अवस्था में ऐसी स्थिति प्रत्येक जाति और प्रत्येक साहित्य की रही थी—इतिहास से यह पता चलता है। उसवर्षों में सामूहिक गीतों की परिपाटी सभी जातियों में पाई जाती रही है। जातियों के प्राथमिक युग सामूहिक संस्कृतियों के ही युग होते हैं। वैयक्तिक भावना बाद में विकसित होने लगती है। ग्रीकों ने काव्य के दो भेद माने—सामूहिक (कोरिक) और गीत (मेलिक)। आगे चलकर गीत का अन्तर्भाव कोरिक में हो गया। हमारे यहाँ वैयक्तिक भावना का उन्मेष वैदिक युग के ही अन्तिम दिनों में होने लगा था और बौद्ध-युग में दुःखवाद की प्रधानता होने से उस भावना को थोड़ी और भी गति मिली, गो कि उनके निवृत्ति-मार्ग की पोषकता के कारण गेय काव्य का बड़ा हास हुआ, क्योंकि नैतिक आचरण की प्रशंसा ने सामाजिक आचार के पिछले स्वरूप को विनष्ट कर दिया। यही गीति-परम्परा की वह दूसरी अवस्था आती है, जहाँ संगीत और गीत दोनों की दूरी और उनकी अपनी-अपनी विशेषता साफ भलझने लगती है। इस अवस्था की देन मुख्यतः वे लोक-गीत हैं, जिनमें अर्थ और भाव दोनों की प्रधानता के साथ काव्य और संगीत, दोनों के शास्त्रीय मानों के प्रति तीव्र विरोधिता है। उन गीतों द्वारा हार्दिकता, आत्मचर्चिता और संगीत की जगह संगीतात्मकता की प्रतिष्ठा होती है। गीत और काव्य की यह दूरी प्राकृत से अपभ्रंश काल तक बेसी आती है।

तीसरी अवस्था में गीति-काव्य अपनी अनीकित भाव-भूमि की ओर बहुत कुछ अग्रसर

बेला जाता है। इस अवस्था में गीतों में स्वर और भाव दोनों की समान प्रमुखता हो जाती है। हिन्दी-साहित्य के आदियुग में वीर-गाथा और वीर-गीतों की वह परम्परा आरम्भ हो जाती है, जिस पर लोक-गीतों के सहज सांगीतिक एवं मार्मिक भावैश्वर्य की स्पष्ट छाप दिखाई देती है। वीर-गाथाओं में गीतात्मकता का जहाँ-तहाँ अन्धका समावेश है। जैसे गीतों के विषय मुख्यतया युद्ध और प्रेम ही हैं। 'बीसलदेव रातो' और जगन्नि का 'आसहखंड', इन दो में ही वह गीतात्मक प्रकृति बहुत हद तक निखर पाई है। बीसलदेव की रचना यद्यपि प्रबन्धात्मक शैली में हुई है और वह वीर-गाथाओं के युग की कृति है, तथापि उसमें वीर रस के बजाय शृङ्गार का ही वास्तव में परिपाक हुआ है। कवि ने उसकी रचना गाने के ही उद्देश्य से की थी, ऐसा उसकी पंक्तियों से बाहिर होता है। जनता को सम्बोधित करके वह कहता है :

गावो है रास सुबै सब कोई ।

सांनक्ष्या रास रांगा फल होई ॥

कर जोके नरपति कहई ।

रास रसावन्ध सुबै सब कोई ॥

'रातो' में अवश्य हमें साहित्यिक-लौक्य के दर्शन नहीं होते, परन्तु सहज और स्वाभाविक भावों का लौक्य है। वह युग कुछ था भी ऐसा कि स्वतन्त्र गीति-कविता के विकास का उपयोगी अवसर नहीं था। देश में राजनैतिक हलचल थी, समाज में कहीं शान्ति न थी। राजनीति के उस समय को प्रमुख केन्द्र थे, राजस्थान, अजमेर, दिल्ली, कन्नौज आदि—सब युद्ध-लिप्त थे और उन्हीं केन्द्रों में राजाभित कवियों, मादों या चारणों द्वारा साहित्य-रचनाएँ होती रहीं। फलतः वे रचनाएँ युद्ध, शिकार और राजाओं के विवाह आदि विषयों से आगे नहीं बढ़ सकीं।

मध्यकाल में शुरु शृङ्गार और प्रेम तथा भक्ति के गीतों की रचना बहुलता से हुई। इस युग में स्पष्टतया दो प्रमुख चाराएँ लक्षित होती हैं—उद्युष्य और नियुष्य साधना। पहली चारा के प्रमुख पाये विद्यापति, छूर, तुलसी और मीरा हैं—दूसरी के कबीर, नानक, दादू आदि। गीतों की स्वतन्त्र परम्परा वास्तव में विद्यापति से ही शुरु होती है। विद्यापति में राधा-कृष्ण की लीलाओं के प्रति खाली अनुरक्ति होते हुए भी उनके गीत भक्ति के बजाय शृङ्गार-प्रधान ही हैं। मध्यकाल में शृङ्गारी-साहित्य की जो भी साधना हुई है, उसमें राधा-कृष्ण ही आधारस्वरूप रहे। संभवतः शृङ्गारी कवियों ने यह देखा कि धार्मिक भावना की इस ढाल को सामने रखकर शृङ्गारी-काव्य के साथ समाज के किसी भी क्षेत्र में प्रवेश करने में कठिनाई नहीं होगी। इसलिए अन्य लोग राधा-कृष्ण की परम्परा लेकर आगे बढ़े, विद्यापति साहित्यिक शृङ्गार को लेकर। विद्यापति में मूलतया मानवीय लौक्य का आग्रह है और उसी आग्रह के प्रकाश-माध्यम या प्रतीक के रूप में राधा-कृष्ण का चित्रण हुआ है। इस प्रकार जयदेव की परम्परा के दूसरे बड़े स्तम्भ विद्यापति ही हैं। इनके पदों का धार्मिक महत्व चाहे कितना बढ़ा आँका जाय, उनकी पदावलियों से लोग कितने ही चाहे भक्ति-विह्वल हों, उनमें मानवता का मूल-सुर प्रतिबिम्बित हुआ है, इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता। शृङ्गार-साहित्य के प्रारम्भिक काल में भक्ति उसके समानान्तर बरकर चलती है, किन्तु धीरे-धीरे शृङ्गार ठले छाप लेता है और आराध्य कृष्ण-राधा के विस्तार में डूब जाते हैं। काव्य में राधा की प्रतिष्ठा जयदेव के 'गीत-गोविन्द' के बाद ही हुई और जयदेव में संभवतः हास्य-कुल 'माया कन्दशर्मा' से। 'साधा' में जगह-जगह गोपियों और राधा का चित्र आया है। जैसे—

मुह माकड़्य संग कण्ठ गोरख रहिबाने अकबोरो :

एतार्थ बलबारीय अकबारा बिगोरार्थ हरति ॥

ये कृष्ण, मुँह की हवा के सहारे राधिका के (मुँह पर पड़े) गो-रब को उड़ाकर तुम अन्य गोपियों के गो-रब का भी हरण कर रहे हो ।

अकबरा सखाहब निहेब पास परिसंविभा झिठब गोरी ।

सरिस गोबिधार्थ सुम्बह कबोख पदिमामाख कहब ।

गोपियों कृष्ण के साथ नृत्य-निरत हैं, उनके चिबने ललाट पर कृष्ण की परछाई पड़ रही है । अपने बगल की गोपी की नृत्य प्रशंसा के बहाने कान के पास अपना मुँह ले जाकर एक गोपी दूसरी के कपोल पर प्रतिबिम्बित कृष्ण को चूमती है ।

जयदेव गाथा-प्रभावित कवि जरूर हैं किन्तु लोक-सुलभ भावना उसनी साफ और सीधी शैली में उनकी रचनाओं में नहीं उतर पाई, जितनी कि विद्यापति में । विद्यापति के अलंकार अंग रस, नायिका-भेद, साहित्यिक प्रयोग आदि परम्परागत हैं, उनकी शैली प्राचीन संस्कृत एवं अपभ्रंश के प्रभाव से ओत-प्रोत है, फिर भी वे लोक-गीति-परम्परा के बहुत अधिक समीप हैं । उन्होंने लोक जीवन की सीलाएँ, उनके विश्वास, उनकी रीति-नीति को भी अपनी रचनाओं में अंगीभूत किया है । और इस कारण सौन्दर्य, भाव-विस्तृति, संगीतमयता और वेदना की जो तीव्रता विद्यापति में आ पाई है, बहुत बार जयदेव उससे पीछे रह जाते हैं । एक स्थान पर विद्यापति ने नारी-रूप और शिव-मूर्ति का एक ही चित्र दिया है । उस चित्र में भी काम्य की सौन्दर्य-भावना और कलात्मकता भक्ति से पीड़ित नहीं हो सकी है और नारी मन का एक सहज सुन्दर परिचय मिलता है :

कउन वेदन मोहि देसि भवना ।

हर नहि बजा, मोहि छबति जना ।

विभुति मूचन नहि, भावन करे ॥

बसु बास नहि, मोरा नेतक बसन् ॥

नहि मोरा जटामास, चिकुरक बेनी ।

सुरसनि नहि मोरा, कुसुमक भोखी ॥

बाँदन क बिन्दु मोरा, नहि हनु कोटा ।

छल्लाट पावक नहि, सिधूरक फोटा ॥

नहि मोरा काककूट, सुगमद बाक ।

कनपति नहि मोरा सुकुला हाक ॥

अनह बिद्यापति सुन देब कामा ।

एक पद दूखन नाम मोर बामा ॥

इसी चित्र को जयदेव ने भी उतारा है, किन्तु विद्यापति के चित्र को वह नहीं लगता :

हुदि बिलसल हारो नार्थ सुअंगम नायक;

कुबलन दूख भोखी कपटे न सा गरल दुधि: ।

नखनन रओवेदं अस्वमिया रीस्ते मधि,

महर न हर भाँतार्ग कुचा किनु बावलि ।

रघा-कृष्ण की यह वृत्ति धीरे-धीरे रुझि में परिवर्तित होती चली गई। केवल सूर और मीरा में उन वृत्तियों के साथ उत्कृष्ट साहित्यिक गीतात्मकता के दर्शन हमें मिलते हैं। सूर में भावुकता और हार्दिक वृत्ति बहुत प्रबल है, इसलिए उनके गीतों में विदग्धता और तन्मयता का परिमाण अपेक्षाकृत अधिक है। सूर के पदों में शान्त, वात्सल्य और शृङ्गार रस की मुख्यता है और आत्म-निवेदन, वियोग-वर्णन एवं बाल-यौवन के शृङ्गारी चित्र अधिक हैं। प्रबन्धात्मकता के बावजूद हार्दिकता के योग से उन पदों का गीति-सौन्दर्य विशेष निखर सका है। मीरा में उसी वैयक्तिकता चूँकि सीधे रूप ले सकी है, इसके कारण उसकी आत्मीयता की सुषमा और लयात्मक व्यंजना और अधिक मर्मस्पर्शिली हो सकी है। श्याम के विमोह में वियोगिन गोपियों की अँखों आठों पहर बरसती हैं। सूर न उसे शब्दों में इस प्रकार बँधा है :

निल दिन बरसत नैन हमारे ।

सदा रहति पावस रिनु हम पै जब सैं स्वाम सिधारे ।

रग अंजन न रहत निसि-वासर कर-कपोल भए कारे ।

कंसुकि-पट सूखत नहि कबहों डर भिष बहत पनारे ।

विरह की यह एक सर्वमौम दशा है और शब्दों में उसकी बड़ी सजीवता और मार्मिकता सूर की भावुकता से जीवन्त हुई है, किन्तु इसमें आत्मीयता के बजाय आरोपित भाव हैं। वही भाव जब और वैयक्तिक तथा निजी होकर मीरा की वाणी में ध्वनित होते हैं, शब्दों की लय-मानता से सांगीतिक प्रभाव और बढ़ जाता है। मीरा कहती है :

हेरो मैं तो प्रेम दिबायी, मेरा दरद न जाने कोव ।

सूजी ऊपर सेज हमारी, किसविध सोखा होय ।

इसकी आकुलता, दर्द और तड़पन उससे भी पुरदर्द है। तुलसी में इस तरह की भावुकता की कमी तो नहीं है, लेकिन उनमें सामाजिकता का आग्रह आत्मीयता से अधिक है। उन्हें सहज भावों के बजाय लोक-संग्रह, जन-कल्याण, धर्म-मर्यादा की बोधिलता में ज्यादा आकर्षक और आस्था है। फलस्वरूप उनकी रचनाओं में वैयक्तिक, रागात्मक अनुभूति की अपेक्षा सामूहिक चेतना का चित्रण अपेक्षाकृत अधिक है। रचनाओं में निश्चय के आरोप से सदा ज्ञान-मुनकर परहेज करते रहने के कारण लोक-तुल्य भाव और भाषा का सहज स्वरूप तुलसी में समाविष्ट नहीं हो सका। उसका एक स्पष्ट परिणाम हम यह देखते हैं कि 'रामायण' से भेष्ट रचना होने के बाद भी 'विनय पत्रिका' जन-समाज में उतनी समाहत नहीं हुई और अपेक्षाकृत सरल तथा जीवन-निरूपक होने के कारण रामायण अधिक लोकप्राप्ति हुई।

निर्गुण-साधना की कड़ी में सबसे बड़े साधक कवि कबीर हुए। इनमें गोरखनाथ का शून्यवाद, मुस्लिम एकेश्वरवाद और सुफीमत का प्रेम-तत्त्व मिलकर जिस रहस्यवादी गीति-सौन्दर्य का उन्मेष हुआ, वह स्मरणीय है। दुःखदायी बौद्ध-युग में जो वैयक्तिक भावना 'थेरी गाथाओं' में यत्न-तन भौंक उठी थी, उसका एक उन्नत रूप कबीर के पदों में प्रकट हुआ। उदाहरण के तौर 'थेरी गाथा' की ये पंक्तियाँ देखिए :

काजका मवरबखस सदिसा बैजितगा सम मुखजा अहु,

ते जराय साखपाक सदिसा सखबादि बचनं जन जया ।

(मीरा के समान मेरे काले, चिकने और कुँवराले केश डुकापे के कारण आज तन और बरकल-

जैसे हो गए हैं। परिवर्तन का चक्र इसी क्रम से चल रहा है। सत्यवादी की यह बात झूठ नहीं है।)

वैयक्तिक भावना की यह भौंकी कभीर में और तीन तथा परिष्कृत होकर सामने आई :

बादल आब हमारे गेह रे ।

तुम बिन दुखिया देह रे ॥

आत्म भावें बीह न आवैं ग्रिह बिन चरै न भीर रे ।

ज्यूँ कामी को कामिनी प्यारी, ज्यूँ प्यासे को नीर रे ।

सपना

तबको बादल बिनु मोर जिया ।

दिन नहीं चैन रात नहीं निद्रिया, तबक-तबक के मोर किया
किन्तु वैयक्तिक भावना का आरोप होते हुए भी निराकार आराध्य होने के कारण वह आत्मीयता
कभीर में नहीं फूट लगी, जो कि मीरा में लाकार प्रेमी के लिए आत्म-निवेदन में है। कभीर के
साहँ बिन दरद करे जो होय ।

दिन नहीं चैन रात नहीं निद्रिया, कासे कहुँ दुख रोय ॥
से मीरा के

दरस बिनु दूलन छागे जैन ।

जब से तुम बिकुरे पिय प्यारे, कबहुँ न पावो चैन ॥

में कहीं क्यादा मारिगता है ।

एक बड़ा दान गीति-कविता की दिशा में इस युग का यह रहा कि व्यक्ति के अपने हास-रोदन के माध्यम में सामूहिक दुःख-सुख को वाणी का रूप मिला। इन्हीं दिनों जब लोक-संवेद्य भक्ति-गीतों का प्लावन-सा आया हुआ था, लोक-जीवन की सांगीतिकता के शास्त्रीय पुनर्स्थापन की कोशिशें भी समानान्तर से चल रही थीं। भाव और भाषा को साहित्यिक सुषमा का शृङ्गार दिया जा रहा था और संगीत को नई-नई राग रागिनियों का शास्त्रीय जामा। काव्य के क्षेत्र में स्वर और वाणी को समान प्रधानता चल रही थी। रीति-काल के आलांकारिक मोह से गीत-सौष्ठव को पर्याप्त बक्का बरकर लगा, किन्तु उसकी प्रतिक्रियास्वरूप भारतेन्दु युग ने गीतों के सर्वथा नवीन और ऐश्वर्यमय युग की सृचना दी। शास्त्रीय संगीत के नियमित बन्धनों में जो वाणी बद्ध थी, भारतेन्दु की साधना से उसे मुक्ति मिली। उसी समय से शास्त्रीय संगीत के संस्कार की चेष्टाएँ शुरू हो गईं कि वह लोक-प्राप्ति भी हो सके। महाराष्ट्र के भातखण्डे-स्कूल और बंगाल के टैगोर स्कूल ने काव्य और संगीत की संगति के लिए उसका अनुकूल परिष्कार-संस्कार किया। काव्योप-युक्त सांगीतिक स्वर-योजना पर अंग्रेजी संगीत से प्रभावित रवीन्द्र की खासी छाप पड़ी और हिन्दी गीतों पर स्वर-समन्वित का वह बिदेशी प्रभाव कुछ तो बंगला-गीतों के माध्यम से आया और कुछ सीधे अंग्रेजी से। यह प्रभाव संगीतात्मकता ही पर नहीं पड़ा, बल्कि काव्य के अन्तर-दर्शन पर भी उसकी पूरी छाप पड़ी। गीति-कविता धीरे-धीरे सामूहिक चरातल से हटकर आत्म-निष्ठता पर केन्द्रित होती गई। उसकी पिछली संगीतमयता गौण होकर प्रधान उपबीज्य हृदय के भाव ही होते गए। जैसा कि अंग्रेजी गीत-साहित्य के लिए आलोचक इर्नेस्ट रीड ने कहा है कि गीत का मूल अर्थ अन छुत हो गया है और गीत के मानी भावात्मक कविता हो गया है,

जिसमें मायात्मक चेतना का अनायास प्रवाह फूट उठता है।

इस प्रकार पिछले गीतों से आज की गीति-कविता सम्पूर्णतया-पृथक्-सी हो गई। भक्ति-काल के गीतों का बहुत बड़ा श्रृंखला आज की गीति-कविता पर अवश्य है, किन्तु इसने अपनी एक स्वतन्त्र सत्ता कायम कर ली है। वे गीत मुखरतया गाने के लिए रचित हुए थे। प्रत्येक भक्त कवि किसी-न-किसी सम्प्रदाय का अंग था और उस हिसाब से उनके साधन-मार्ग भी सम्प्रदायिक थे। वे कवि द्वैतवादी थे, इसलिए उनका संसार दर्शन राधा-कृष्ण के रूपक के माध्यम से प्रकट हुआ। आज की गीति-कविता मुखरतया कविता है, संगीत नहीं। इसके गीतोन्मत्तता में व्यक्ति की स्वातन्त्र्य-भूति होती है। भक्ति-गीतों का धरातल गोष्ठीगत धर्म-चेतना था—गीति-कविता की पृष्ठभूमि विश्व-चेतना है। उन गीतों की अन्तर-वस्तु प्रेम था, गीति-कविता का आधार अनन्त जगत् है। तब की वैयक्तिक अनुभूति परोक्ष होती थी, अब प्रत्यक्ष। इस प्रकार स्पष्ट है कि गीति-कविता की यह उत्क्रांति मात्र स्वरूपगत ही नहीं है, सभी बातों, सभी दिशाओं में है।

अंग्रेजी या बंगला के प्रभाव से जिस छायावादी कविता का उन्मेष हिन्दी में हुआ, वह सब-की-सब इस गीति-कविता की कसौटी पर खरी उतरेगी, यह तो नहीं कहा जा सकता : किन्तु विषय, भाव और वैचित्र्य की दृष्टि से छन्द और सांगीतिकता का उसने गीति-कविता को बहुत बढ़ा वैभव दिया। स्वातन्त्र्यभूति मात्र अपने हर्ष-शोक, विरह-मिलन के हास-श्रुम की लक्ष्यों का ही शृङ्गार नहीं करती—वैशाखबोध, मानवीयता, प्रकृति-चित्र, आत्मदर्शन इन सबकी विविधता की महिमा से वह ऐश्वर्यशालिनी है। नवीन छन्द, नई ध्वन्यात्मकता, नई उपमाएँ, अभिव्यञ्जना की नई दिशा, नई अर्थशक्ति—इन सबके समावेश से नई गीति-कविता ने हिन्दी की समृद्धि की है। जहाँ तक हमारी अपनी मान्यता है कि आरम्भिक दिनों में छायावादी प्रयोगों में आत्मानुभूति की वीरता और प्रगीतात्मकता, दोनों का समन्वय तो हुआ है, लेकिन उसमें वह गीति-वैचित्र्य नहीं है, जो गीति-कविता के लिए काम्य है। गीति-कविता की आत्मानुभूति लोक-मुलम और उसकी सांगीतिकता सहज होनी चाहिए। इन्हीं दो युग्मों के अभाव में प्रारम्भिक छायावादी कविता का हिन्दी में विरोध हुआ। किन्तु इस सदी की दो दशान्दी बाद शुद्ध गीति-वैचित्र्य का उन्मेष हिन्दी-कविता में हुआ। प्रसाद और निराला उस गीति-युग के दो छोर हैं—महादेवी बीच की कड़ी। प्रसाद के गीतों का एक रूप तो उनके नाटकों में है, दूसरा स्वतन्त्र गीति-कविता में। दोनों ही प्रकार के गीतों में प्रसाद की समान कृतित्व है। उनके नाटकों के गीत भी स्वतन्त्र गीतों-जैसे ही हैं, जिससे दर्शकों के लिए ही वे संवेद्य नहीं हैं, समान रूप से आस्वादीय भी हैं। प्रसाद की पहले कवि हैं, बाद में शब्दकार। गीति-योजना के अनुरूप स्वर और शब्द का समन्वय सफल शब्दकार के लिए ही विशेष सहज होता है। यह सामर्थ्य प्रसाद की अपेक्षा निराला में अधिक तेज-सम्पन्न है। किन्तु स्वर की अनुवर्तिता ने उनमें वाणी की स्व-महिमा को किसी हद तक क्षुण्ण कर दिया है। प्रसाद में यह बात नहीं आ पाई है। उनकी 'कामायनी' के 'गीत' इस स्वर-बोझ से बोझिल नहीं हैं, वाणी मुक्त है। 'निराला' की 'गीतिका' के गीतों में रागात्मक उत्तेजना के स्थान पर सांकेतिक अभिव्यञ्जना गहरी हो गई है, तन्मयता के बजाय संगीतमयता प्रधान हो गई है। महादेवी में अरुण प्रियतम के प्रति आत्म-निवेदन की कस्य-सचलता और उत्सर्ग-भावना ने कैसे तो अस्पष्टता सा दी है। अरुण के प्रति ऐसा आत्म-निवेदन तो कबीर में भी है, लेकिन उसकी अभिव्यक्ति एक ऐसी भाव-भूमि पर हुई है जो लोक-वामन्यता

के समीप है। गीत के आत्म-निवेदन की भी यह विशेषता है कि वह उस कल्प के प्रति है, जिसकी भावना लोक-जीवन का अंग थी। महादेवी इन दोनों के परे सितारत एकान्तिक हैं। किन्तु उनकी रचनाओं में वाणी की प्रधानता और चित्रात्मकता का अनोखा सौन्दर्य है, इसलिए उनमें रस और सौन्दर्य का अपूर्व सम्मिलन दृष्टि हुआ है।

पन्त में प्रगीतात्मक सामर्थ्य अद्भुत है, गीति-प्रतिभा अपेक्षाकृत कम। जहाँ तक शब्द-सौन्दर्य, चित्रात्मकता, लाक्षणिक वैभव, ध्वन्यात्मकता, इन बातों का प्रश्न है, पंत अद्वितीय हैं। किन्तु जिस तीव्र आत्मानुभूति से गीति-कविता का जन्म होता है पंत में उसका अभाव है। जो भी हो, गीति-कविता का यह युग स्वर्ण-युग है। हिन्दी में गीति-सौन्दर्य की ही समुद्रि नहीं हुई, नये छन्दों की उद्भासना और मानसिक भावों के वैचित्र्य से कविता का कलेवर गिलरा। इनके अतिरिक्त द्विज, नेपाली, बन्धन, नरेन्द्र शर्मा आदि ने अपनी रचनाओं से उसके वैचित्र्य के ऐश्वर्य को और बढ़ाया। गीति-कविता के वर्गीकरण के मुताबिक सम्बोधन-गीति, शोक-गीति, व्यंग-गीति, चतुर्दश पदी आदि सभी अंगों पर हिन्दी में सफल रचनाएँ हुई हैं और अभी हो रही हैं—सम्भवतः और समर्थ प्रतिभा इस दिशा में आगे आये। फिर भी हमें स्वीकार करना पड़ता है कि गीति-कविता अपने चरमोत्कर्ष पर अभी नहीं पहुँची है। उसमें जिस सर्वजन-संवेद्य विशेषता की अनिवार्यता है, वह शुण्य अभी इसमें नहीं आ पाया है, न संवेदनीयता में, न सांगीतिकता में। अतएव अभी हमें उस दिन की अपेक्षा है, जब गीति-कविता लोक-जीवन से पुल-मिल बाध और कटियों की बाणी जन-जन के अशरों पर थिरक उठे। किन्तु भावात्मक कविता के प्रति लोक-जीवन-प्राप्त न होने का दोष लगाकर जो एक बुद्धिवादी प्रतिक्रिया आज सामने है, उसमें इस परम्परा के रूप को शायद कुछ ठेस पहुँचे। किन्तु इतना निर्विवाद है कि भावना नहीं मरेगी और इसलिए भावात्मक रचनाओं का भविष्य-जीवन भी सुरक्षित है। कभी जिस बुद्धिवाद के प्रति बिद्रोह से अंग्रेजी में रोमांटिक काव्य का जन्म हुआ था आज उसी के प्रति बुद्धिवाद के बिद्रोह की पुनरावृत्ति देखी जाती है, किन्तु भावुकता वहाँ भी जीवित रह जाती है।

हिन्दी रंगमंच और नाट्य-रचना का विकास

शब्द भारतेन्दु के निरुक्त 'नाटक' के आधार पर यह माना जाता कि है हिन्दी-भाषा में सर्वप्रथम नाटक सन् १८६२ में काशी में 'बानकी मंगल' नाम से खेला गया। कुछ विद्वान् शब्द के नवाब वाजिदअली शाह के दरबार में १८५३ में खेले गए उर्दू कवि अमानत-विरचित 'इन्दरसभा' में लिखित रंगमंचीय नाटकों का सूत्रपात देखते हैं। लिखित नाटकों में इससे पूर्व तीन और रचनाओं का नाम लिया जाता है, एक तो १६४३ ई० के लगभग जोधपुर-नरेश जयवन्तसिंह द्वारा किया हुआ संस्कृत-नाटक 'प्रबोधचन्द्रोदय' का हिन्दी अनुवाद, दूसरा १७०० के लगभग रीवाँ-नरेश विश्वनाथसिंह द्वारा लिखित मौलिक नाटक 'आनन्द रघुनन्दन' और तीसरा १८४१ ई० में भारतेन्दु के पिता गोपालचन्द्र द्वारा प्रणीत 'नहुष' नाटक। किन्तु इन तीनों नाटकों के रंगमंच पर खेले जाने का कोई प्रमाण नहीं मिलता, खेलने के लिए शायद ये लिखे ही नहीं गए।

अनजाने ही हिन्दी-समालोचकों और इतिहासकारों ने इन मान्यताओं के आधार पर हिन्दी-नाट्य-रचना और रंगमंच के इतिहास को संकुचित और अस्पष्टीकृत कर दिया है। वस्तुतः यह इतिहास काशी पुराना है और भक्तिकालीन काव्य का उषा-काल हिन्दी-नाट्य रचना और रंगमंच का भी सुप्रसिद्ध माना जाना चाहिये। दोनों को प्रेरणा मिली उस विराट् वैष्णव आन्दोलन से जिसने १३ वीं सदी से लेकर तीन शताब्दियों तक उत्तर-भारत को आप्लावित कर रखा, जिसने भारतीय संस्कृति और समाज में रसायुग्म्वि और माधोन्मेव की बाढ़ सी उपस्थित कर दी और जिसके प्रभावस्वरूप भारतीय चिन्तन-धारा ने एक सुगन्तारकारिणी गई दिशा पकड़ी। उस उल्लास की बाणी केवल भगवद्-भक्ति से भरे-पूरे पद और आकाशान् ही नहीं थे। भक्ति-भाव को जाग्रत करने के लिए भगवान् की लीलाओं का नाटकीय प्रदर्शन अपरन्त सफल और आकर्षक साधन था। भगवान् के जिस रूप की प्रतिष्ठा मक्ति-युग में हुई वह उनका हँसता-खेलता, अप्रवा प्रेम-कीड़ाओं में निमग्न अथवा सतत कर्म-रत आदर्श रूप था। स्पष्ट है कि एक आकर्षक और लोकप्रिय रंगमंच के लिए प्रचुर सामग्री इस तरह प्रस्तुत हो गई। वैष्णव जाग्रति द्वारा भर्म का जो रूप विकसित हुआ वह लोकाग्रणी था—जनसाधारण की प्रवृत्तियों के सहारे ही उसका उत्कर्ष हुआ। इसलिए दुरुह आध्यात्मिक सिद्धान्तों की माध्यम—संस्कृत की अपेक्षा 'देशी' भाषाओं में ही इस नवीन रंगमंच के लिए नाटकों की माँग हुई। पश्चिम में ब्रजभाषा, मध्यदेश में अवधी और पूर्व में मैथिली—इन 'देशी' भाषाओं में भक्तवत्सल भगवान् की लीलाओं का नाटकीय प्रदर्शन किया जाने लगा। इस रंगमंच के मुख्यतः दो क्षेत्र थे—मन्दिर और राज-दरबार। वैष्णव रंगमंच की पश्चिमी शाखा मन्दिरों और उसी मूर्ति के अन्य धार्मिक स्थानों में विकसित हुई और

१. विश्वनाथसिंह ने कदाचित् एक और नाटक 'गोदा रघुनन्दन' की भी रचना की थी।

पूर्वी शाखा प्रायः रास-दरबारों में। मन्दिरों में प्रचलित रंगमंच के मुख्य रूप थे रासलीला और रामलीला, और ये दोनों ही रूप आक्षेपक धार्मिक लोक-रंगमंच की परम्परा को कायम रखते रहे हैं। रासलीला का प्रथम आयोजन बल्लमाचार्य द्वारा किया माना जाता है; रामलीला का श्रीगणेश स्वयं तुलसीदास जी ने किया—ऐसी कुछ लोगों की चारखा रही है। ये दोनों शाखाएँ ऐतिहासिक तथ्य पर अवलम्बित हैं या नहीं यह विवादास्पद हो सकता है। लेकिन इन विद्वानों की तह में एक महान् साहित्यिक सत्य छिपा पड़ा है। इन दोनों महापुरुषों ने कृष्ण और राम की जो दो धाराएँ प्रवाहित कीं उनका, उदीयमान और लोकप्रिय वैष्णव-रंगमंच से सीधा सम्बन्ध था। मेरा तो विचार है कि बहुतायत में सुदास की पदावली dramatic byrico थी और तुलसीदास का प्रबन्ध-काव्य dramatic narrative. सुदास के अनेक पदों की शैली से साफ़ आहिर होता है कि विशेष पात्रों द्वारा गाये जाने के लिए रचाये गये लिये गए। इन्हें ऊँटकर कविता-मात्र समझना स्वयं कवि और तत्कालीन परिस्थिति के प्रति अन्याय करना होगा। रामलीला और कृष्णलीला के कथानक तो सर्वविदित थे ही; उनमें नवीनता के आरोपण की शुष्काइश ही न थी। किन्तु पात्रों के संवादों में चमत्कार और रस का समावेश किया जा सकता था। सम्भवतः कृष्ण-काव्य के ये छन्द पद इसी भाँगी को पूरा करने के लिए लिये गए। इन 'संवादों' को एक सूत्र में बाँधने वाली कड़ी—यानी सूत्रधार के संकेत, आगमन और प्रस्थान की सूत्रधार्य कथानक की गति—का कोई न्यौरा नहीं मिलता। जान पड़ता है ये सब निर्देश मौखिक हुआ करते थे जैसा रामलीला में आज तक होता है। 'रामचरितमानस' के अनेक संवाद तो छोटे-मोटे एकांकी नाटक ही जान पड़ते हैं। कुछ विद्वानों के मतानुसार 'अयोध्या पांड' में बटनाओं का शुष्कन, चरित्र-विकास, आन्तरिक और बाह्य द्वन्द्व एवं कथना रस का पर्यवसान—इन सभी नाटकीय दृश्यों का निरूपण इस सूत्री के साथ हुआ है कि उसे यूनानी दुःखान्त नाटकों की श्रेणी में रखा जा सकता है। जो भी हो, इतना तो स्पष्ट है कि 'रामचरितमानस' के कवि की नगर बराबर रामचन्द्र की लीलाओं के नाटकीय प्रदर्शन की ओर रही है; समूचा कथानक संवादों के माध्यम से अनावृत्त हुआ है और कई स्थलों पर विभिन्न प्रकृति के पात्रों द्वारा तर्कपूर्ण शैली में वार्तालाप का प्रयोग रंगमंच के लिए अत्यन्त उपयुक्त है। रामलीला-रंगमंच की कतिपय विशेषताएँ उसे यूरोप के Pasion Plays के समकक्ष रख देती हैं। उत्तर प्रदेश के कई नगरों में रामलीला-प्रदर्शन एक ही मंच एवं प्रेक्षा-गृह में न होकर भिन्न-भिन्न स्थानों पर अपेक्षित दृश्य के अनुकूल वातावरण और पूर्वस्थित धृष्टभूमि से लाभ उठाते हुए बिना जाता है। जनवास तक की लीलाएँ मन्दिरों में होती हैं : गंगापार के लिए नगर के किसी कलाशय अथवा नहर को चुना जाता है। चित्रकूट और उनके बाद की लीलाएँ नगर के बाहर एक विस्तृत मैदान को घेरकर की जाती हैं; भरत-मिलाप और राजतिलक के लिए पुनः मंडली नगर को वापस आती है। इस तरह रामलीला का रंगमंच अपने ढंग का यथातथ्यवादी (realistic) रंगमंच है और साथ ही वस्तु-विषय की महत्ता का खोजक भी। लोक-परम्परा से भी रामलीला—रंगमंच ने बहुत-बहुत पाया, विशेषतः परिहास के प्रसंग और पात्र। किन्तु 'रामचरितमानस' इन अभिनयों का प्राण भरकर रही और इसी कारण रामलीला में लोक-रंगमंच का साहित्यिक रूप सुरक्षित रहा है, रामलीला की ही भाँति।

फिर भी यह मानना पड़ेगा कि वैष्णव-रंगमंच की यह पश्चिमी शाखा नाटक के मौखिक रूप और उसकी विशेषताओं को अनुपेक्षा न रख सकी; कालान्तर में त्रय-मंडल के गीत-नाट्य के

पद, मल-गवैयों के लिए गीत-काव्य बनकर रह गए। रंगमंच से उनका नाता टूटता चला गया। १८ वीं सदी तक आते-आते तो कवि गायक से भी विमुख हो चला। उधर यह रंगमंच छात्रोन्मुख लोक-जीवन से पायेय लेता हुआ चलता रहा, किन्तु सुकवि और उदात्त भाषनाओं का अधिकार एवं वाक्साधन की श्रुलता इस रंगमंच की विशेषताएँ थीं। इस तरह एक महान् नाट्य-रचना-शैली की सम्भावनाएँ नष्ट हो गईं। कारण स्पष्ट है;—राज्य-संरक्षण का अभाव! सुव्यवस्थित रंगमंच और साहित्यिक नाट्य-लेखन संरक्षण के सहारे पनपता है।

वैष्णव-रंगमंच की पूर्वी शाखा को यह संरक्षण उपलब्ध था। १५ वीं सदी से लेकर १८ वीं सदी के बाद तक मिथिला, नेपाल और आसाम में हिन्दी की समृद्ध और प्यारी उपभाषा—मैथिली में १५ से ऊपर उच्चकोटि के नाटककारों एवं कवियों ने १०६ से ऊपर नाटकों की रचना की थी सभी उस रमणीक वैष्णव-रंगमंच पर खेले गए और मैथिली एवं हिन्दी-साहित्य की अमर निधि बन गए। आश्चर्य है कि किसी भी हिन्दी-साहित्य के इतिहास में इन नाटकों और इस शैली का उल्लेख नहीं मिलता, यद्यपि मूलतः ये विद्यापति की पदावली की परम्परा में ही लिखे गए, और विद्यापति की गचना हिन्दी के आदिकवियों में होती है। वस्तुतः विद्यापति ही इस शाखा के प्रथम नाटककार माने जा सकते हैं, हालांकि मैं प्राप्त उनका 'गोरक्ष-विजय नाटक' इस शैली का शायद सबसे पहला नमूना है। जिस समय दिल्ली और लगभग सारे उत्तरी भारत में मुसलमान बादशाहत के अन्तर्गत भारतीय संस्कृति के ये रूप, जिनमें कुतपरस्ती की गन्ध आती थी, राष्ट्याभय से वंचित होकर द्रुत गति से क्षीण होते जा रहे थे, उत्तरी-पूर्वी कोय में—मिथिला, नेपाल और आसाम के अंचल में कुछ हिन्दू राज-वंश, बादशाहत के प्रभाव से दूर रहकर भारतीय संस्कृति के इन मनोरम रूपों को ह्रासित रख सके। १४ वीं सदी के प्रारम्भ में मिथिला के कर्णाट-वंश के अन्तिम नरेश हरिसिंह देव मुसलमानों से पराजित होकर नेपाल गए, ऐसा कुछ विद्वानों का विश्वास है। कुछ भी हो मिथिला से पंडित, संगीतज्ञ और नटों इत्यादि का नेपाल में आगमन उसी समय के आस-पास हुआ, और कुछ ही वर्षों के उपरान्त नेपाल के मल्लवंशीय नरेशों द्वारा मैथिल-परम्परा में रंगमंच की वैमर्षपूर्ण स्थापना हुई। इस वंश के सात राजाओं के द्वारा अथवा उनके आभित कवियों द्वारा अनेक नाटकों की रचना हुई, जिनमें विशेष उल्लेखनीय हैं—जगज्ज्योतिर्मल्ल (सन् १६१८-१६३३) का 'कुञ्जविहारी नाटक', सुमतिचितामित्रमल्ल (१६८२-१६६५) का 'मदालसा हरण', भूपतीन्द्रमल्ल (१६६५-१७२२) का विशालकाय 'महामात' और रणजीतमल्ल (१७२२-१७७२) का 'माघवानल काम कंदला'। मल्ल-वंश के राजाओं के अतिरिक्त नेपाल में उनके समकालीन सीन और राज-कुल ये जिनके संरक्षण में रंगमंच का यथेष्ट विकास हुआ। काठमंडू के राज-कुल के आभय में वंशमणि आ ने 'गीत दिग्दर्भ' नाटक की रचना की। ललितपुर अथवा पाटन के राज-कुल के सिद्ध नरसिंहदेव के समय में किसी अज्ञात लेखक ने 'चण्डकौशिक' के आधार पर १६५१ में 'हरिश्चन्द्रनाट्यम्' की रचना की (इस नाटक से भारतेन्दु के 'सत्यहरिश्चन्द्र' का मिलान अध्येताओं के लिए रोचक विषय होगा।) बाँकियापुर के राज-कुल में जयराममल्ल के समय में जयरामदत्त द्वारा 'पाण्डव-विजय' नामक नाटक की रचना हुई। हजर मिथला में कर्णाट-वंश की क्षय के बाद विद्यापति के आत्मवदता, ओइनवार-वंश के राज-कुल ने देखी भाषा के रंगमंच के लिए पृष्ठभूमि तैयार कर दी, वैष्णव कल्प-धारा को मोल्ताइन देकर मैथिली नाट्य-परम्परा की उद्भावना तो बाद में ब्राह्मकुल (वर्तमान हरमंगा-नरेशों) की स्थापना

होने पर ही हुई। इन नरेशों ने वैष्णव-रंगमंच को स्थायी और स्वीय रूप दिया। लगभग १६ नाटककारों ने एक छद्म रंगमंच की मूर्ति को पूरा करने के लिए अपनी कृतियों प्रस्तुत की और १६ वीं सदी के अन्त तक यह चर्चता चलता रहा। कुछ रचनाओं के नाम ये हैं—रामदास का 'आनन्द-विजय' नाटक (१६५०), देवानन्द का 'उषा-हरण', उमापति उपाध्याय का 'पारि-वात-हरण' (१७००), रमापति उपाध्याय का 'कमिनी परिचय', सातकवि (१७४४-१७६१) का 'गौरि-स्वयंवर', नन्दीपति का 'श्रीकृष्णकेलिमाला', गोकुलानन्द का मानचरितनाटक, श्रीकान्त-गायक का 'श्रीकृष्ण जन्म रहस्य' इत्यादि-इत्यादि। इनमें सर्वोत्कृष्ट रचना है, उमापति उपाध्याय का 'पारिवात-हरण' और इसके विषय में सबसे महत्त्वपूर्ण बात है कि यह नाटक मुन्नेलखण्ड के जयचाल-पंथ के किन्ही हिन्दूपति नामक राजा के दरबार के लिए लिखा गया और वहीं इसका अभिनय हुआ। मिथिला के इन 'कीर्तनिया' नाटकों (यही संज्ञा इन नाटकों की दी जाती है) से मिलते-जुलते लेकिन उनसे कहीं पहले आसाम में मैथिली भाषा 'अक्रिया नाट' कहे जाने वाले वैष्णव नाटकों की रचना हुई। प्रसिद्ध आसामी वैष्णव शंकरदेव (१४४६-१५६८) ने इन नाटकों की भाषा मैथिली शायद इसलिए रखी कि आसामवासियों की दृष्टि में वह श्रीकृष्ण की श्रीकास्थली ब्रजमण्डल की भाषा के बहुत निकट थी। 'अक्रिया नाटों' में विशेष उल्लेखनीय हैं शंकरदेव का 'कालियदमन', माधवदेव का 'अर्जुनसैन्य', गोपालदेव का 'जन्म-यात्रा' और रामचरण ठाकुर का 'कंस-वध'। 'अक्रिया नाटों' का उत्कर्ष कामरूप के एक राज-कुल के कृचरिहार में स्थापित होने के बाद हुआ, विशेषतः राजा नर नारायण के समय में।

इस नाट्य-साहित्य और उसके रंगमंच-सम्बन्धी सामग्री इतनी प्रचुर मात्रा में मौजूद हैं कि उसके अध्ययन के लिए एक स्वतन्त्र ग्रन्थ की आवश्यकता पड़ेगी। यहाँ संक्षेप में वैष्णव रंगमंच और नाटक की इस पूर्वी शाखा (जिसे कीर्तनिया नाटक की संज्ञा देना ही समीचीन जान पड़ता है) की कुछ विशेषताओं का उल्लेख किया जाता है : (१) ये नाटक प्रायः राष्पाभय में लिखे गए और इनके द्वारा राज-दरबारों में रंगमंच की प्राचीन परम्परा जारी रही। (२) इन नाटकों में दो रचना-प्रणालियों का समन्वय दृष्टिगोचर होता है, संस्कृत-नाट्य-रचना, और वैष्णव-काव्य-भारा, जिसने कीर्तनों का रूप लिया था। आसाम को छोड़कर अन्य दो स्थानों में इन नाटकों का प्रारम्भ संस्कृत नाटकों के रूप में ही हुआ, जिनमें यव-तन्त्र हिन्दी (मैथिली) गीतों का समावेश किया जाता था। ये गीत विद्यापति की शैली में लिखे जाते थे, राग-रामिनियों का उल्लेख होता था। गद्य, संवाद और संकेत संस्कृत और प्राकृत में ही होते थे। बीरे-बीरे इस मिश्रित शैली के स्थान पर शुद्ध मैथिली का प्रयोग होने लगा। आसाम में जहाँ वैष्णव-आन्दोलन की भावना तीव्र थी, प्रारम्भ से ही गद्य और पद्य दोनों की भाषा मैथिली थी। (३) यद्यपि राज-दरबारों से इस रंगमंच को आश्रय मिला तथापि दर्शकों में प्रत्येक वर्ग की जनता होती थी; वास्तव में तो कीर्तनिया-रंगमंच प्रारम्भ से ही गरीब-अमीर, ब्राह्मण-शूद्र—सभी प्रकार की जनता के मनोरञ्जन और शिक्षा का साधन बन गया। (४) इन नाटकों के कथानक प्रायः श्री-मङ्गावत, हरिवंशपुराण एवं महाभारत से लिये गए हैं। कृष्ण-लीला, कर्मिणी-हरण, शिव-विवाह इत्यादि विषयों पर बार-बार नाटक लिखे गए। कथानक-वैविध्य की ओर न रचयिताओं का ध्यान था, न दर्शकों का। (५) राज-परिषदों और स्वयं राजाओं ने जो नाटक लिखे उनका नाट्य विधान मुख्यतः संस्कृत नाटक के नियमावली पर होता था। किन्तु अन्य नाटकों

में विशेषतः आसाम की रचनाओं में शिल्प-विद्या स्वच्छन्द होता चला गया; रंगमंच की आवश्यकताएँ बदल गईं। सूत्रधार और नदी प्रस्तावना के बाद भी पूरे अभिनय-भर मंच पर मौजूद रहने लगे; दृश्य-परिवर्तन के लिए पर्दे इत्यादि की सुविधाएँ भी नहीं, इसीलिए सूत्रधार और नदी (आसामी नाटक में 'संगी' का भी उल्लेख है) गीतों के बीच में कथा का सूत्र कायम रखते थे; उनका आशय समझाते चलते थे और बीच-बीच में विविध टिप्पणियाँ भी करते जाते थे। बाद के मैथिल नाटकों में सूत्रधार के स्थान पर "तटस्थ" कहलाने वाले पात्रों का प्रयोग हुआ। इस तरह "साहित्यिक" और साधन-सम्पन्न रंगमंच का रूप लोक-रंगमंच के रूप में बदलता गया। (६) इन नाटकों में ऐसी परिस्थितियों का प्रायः आरोपण किया जाता था जिनमें लोक-जीवन में प्रचलित रीति-रिवाजों और उत्सवों को प्रदर्शित किया जा सके। यों रंगमंच मिथिला के सामाजिक जीवन का एक प्राख्यान अंग बन गया। (७) संगीत इस रंगमंच और नाटकों का प्राण था; 'आकॅस्ट्रा' इसका आवश्यक अंग था और कथा लेखक, कथा सूत्रधार, कथा अभिनेता सभी को संगीत-विशारद होना अनिवार्य था, वस्तुतः कीर्तनिया नाटक और पारचात्य 'ओपरा' में यदि कोई अन्तर था तो यही कि कीर्तनिया नाटक का काव्य साहित्यिक मापदण्ड से भी उसकोटि का उतरता है; नहीं तो दोनों की रूपरेखा एक ही-सी है।

×

×

×

१६ वीं सदी में भारतेन्दु के नेतृत्व में जो हिन्दी-नाटक और रंगमंच का पुनर्गठन हुआ उस पर सीधा प्रभाव तो वैष्णव-रंगमंच की इन दोनों शाखाओं में शायद कुछ नहीं डाला; भारतेन्दु ने शायद मैथिली नाटकों को देखा भी नहीं था, और रामलीला एवं रासधारी लीलाओं के तत्कालीन रूप को उन्होंने भद्दा और कला विहीन पाया होगा। परन्तु भारतेन्दु को बंगला-रंगमंच और नाटक से बहुत-कुछ प्रेरणा मिली और उनके रूपान्तरित नाटकों में सर्वप्रथम 'विद्यासुन्दर' (सन् १८६८) इसी नाम के बंगला-नाटक का छायासुबाद था। 'विद्यासुन्दर' की कथा पर सन् १७२० में ही नेपाल के भूपतीन्द्रमल्ल ने 'विद्या-विलाप' नामक नाटक की रचना की और बाद में बंगाली "बाधाओं में" यह एक अत्यन्त लोकप्रिय कथानक हो गया। "बाधाएँ" कीर्तनिया नाटकों का ही लोकरूपीय और बहुत-कुछ भ्रष्ट रूप थीं, और आश-रंगमंच का बहुत व्यापक और गहरा प्रभाव बंगाली रंगमंच और नाट्य रचना पर पड़ा। 'सत्यहरिश्चन्द्र' भी एक बंगला-नाटक का छायासुबाद है और हम ऊपर देल चुके हैं कि सन् १६५१ ही में मैथिलों में 'हरिश्चन्द्र नाट्यम्' की रचना हो चुकी थी। भारतेन्दु ने वैष्णव-नाट्य-शैली की एक और महत्वपूर्ण विशेषता को अपनाया; उन्होंने अंकों और दृश्यों के बीच-बीच में राग-रागिनियों में ढले हुए गीतों को स्थान दिया। 'मुद्राराक्षस' के उपसंहार में ऐसे गीतों का संग्रह दिया हुआ है। गीतों की इस मनोहर परम्परा को परवर्ती नाटककारों ने त्यागकर हिन्दी नाट्य-शैली को नीरस और रंगमंच को लोक-रुचि से दूर कर दिया।

भारतेन्दु ने अपने साहित्यिक जीवन के केवल १८ वर्षों में (१८६० से १८७८ तक) हिन्दी-नाटक को पुनः साहित्यिक क्षेत्र में प्रतिष्ठित किया, विभिन्न नाट्य-शैलियों का समन्वय किया और अग्राधिकारिक यानी 'एमेचर' रंगमंच की नींव डाली। भारतेन्दु के नाटकों की रूप-रेखा संस्कृत-नाटकों की अनुगामिनी थी, यद्यपि वस्तु-विषय के चुनाव में उन्होंने आधुनिक रुचि का परिचय दिया है, और अनुवाद भी उन नाटकों का किया जिनमें तत्कालीन सामाजिक और

राजनीतिक परिस्थिति से कुछ लाभ दिखाया जा सके। 'भास्कर-दुर्गा'—जैसे आधुनिक समस्याओं के नाटक पर भी संस्कृत के 'प्रबोध-चन्द्रोदय' नाटक की शैली की स्पष्ट छाप है। उनकी अपूर्ण नाटिका 'प्रेम कोमिनी' में आधुनिक यथार्थवादी (Realistic) नाट्य-शैली के बीच विद्यमान हैं, 'भारत ज्वनी' और अन्य नाटकों में भी उगती हुई राष्ट्रीय भावनाओं की कौमो मिलती है, जो परवर्ती नाटककारों की प्रमुख प्रेरणा बनी।

नाट्य-रचना की एक समन्वित शैली की स्थापना करने के अतिरिक्त भारतेन्दु ने दो बड़े काम किये, पहला तो उन्होंने अपने प्रभाव से नाट्यकारों का एक दल बना लिया, उनके इन मित्रों, शिष्यों और सम्बन्धियों द्वारा हिन्दी में नाटक-लेखन की परिपाटी बल निकली। इस भारतेन्दु-स्कूल के नाटककारों में मुख्य ये थे :—'सीता-हरण' के लेखक देवकीनन्दन त्रिपाठी, 'कृष्ण-सुदामा' के रचयिता शिवनन्दनसहाय, 'कमिष्नी परिचय' के लेखक ज्योत्स्यसिंह उपाध्याय, 'भीमदामा' और 'अमरसिंह राठौर' के लेखक राधाचरण गोस्वामी, 'दमयन्ती स्वर्णव' और 'मिथु-संहर' के लेखक बालकृष्ण मठ, 'रघुवीर, प्रेममोहिनी' के रचयिता लाला भीमबासदास, 'दुखिनी बाला' और 'महाराजा प्रताप' के लेखक राधाकृष्णदास, 'मर्यक-मंजरी' और 'नाट्यसम्भव' के रचयिता किशोरीलाल गोस्वामी इत्यादि-इत्यादि। इनमें से किसी में भारतेन्दु की प्रतिभा तो नहीं थी; राष्ट्रीय भावना और उपेक्षात्मक प्रवृत्ति प्रबल थी; फिर भी 'रघुवीर, प्रेममोहिनी'—जैसे नाटकों में शृङ्गार रस का मार्मिक निरूपण मिलता है। आश्चर्य की बात यह है कि भारतेन्दु के देहान्त के बाद धीरे-धीरे इनमें से अधिकतर लेखक नाटक के क्षेत्र से हटकर कवि या उपन्यासकार बनकर रह गए। इसका एक कारण तो यह था कि काफ़ी शैली में कविता और उपन्यास दोनों नवीन क्षेत्र थे जिनकी ओर प्रतिभावान् साहित्यिकों का आकर्षित होना स्वाभाविक था। दूसरे भारतेन्दु की मौत इन सभी लेखकों का रंगमंच से सीधा सम्पर्क स्थापित नहीं हो पाया। जो भारतेन्दु द्वारा चलाए हुए रंगमंच के निकट थे वे नाटक के सम्मोहन से दूर नहीं मटके।

यह व्यावसायिक रंगमंच भारतेन्दु की हिन्दी को एक अग्रणी देन है, और इसका जन्म व्यावसायिक पारसी-रंगमंच के उत्तर-स्वरूप हुआ था। पारसी-रंगमंच अमानत के 'इन्दर समा' वाली परिपाटी का उत्कर्ष था। यद्यपि 'इन्दर समा' में उर्दू के प्रेम-काव्य और गीत-प्रणाली पर कुछ भारतीयता की छाप थी, मूलतः वह रंगमंच यूरोप की 'ऑपरा' शैली से प्रभावित था। पारसी-रंगमंच तो बिलकुल ही खिड़के पारचात्य 'कैथन' की नकल में आयोजित किया गया; उसने यूरोपीय रंगमंच से केवल उसकी ऊपरी छटा ग्रहण की, आत्मा नहीं। सन् १८७० के आस-पास पेस्टनबी फ्रामबी ने 'ओरिजिनल थियेट्रिकल कम्पनी' की स्थापना की; १८७७ में खुरशीदबी बल्लीवाला ने दिल्ली में 'निकटोरिया थियेट्रिकल कम्पनी' खोली, जिसे एक बार वे विधायक भी ले गए। कावसबी खटाक ने 'एलफ्रेड थियेट्रिकल कम्पनी' भी इन्हीं दिनों खोली। उसके बाद तो एक के बाद एक 'न्यू एलफ्रेड कं०', 'ओल्ड पारसी थियेट्रिकल कम्पनी', 'एलेक्जेंड्रिया कम्पनी', 'कोरिथियन कम्पनी' इत्यादि अनेक व्यावसायिक मंडलियों खुलती और कलाकृति, नर्तक और उत्तर-भारत के बड़े नगरों में उनका बोल-बाला १६२५ ई० के आस-पास तक चलता रहा। पारसी-थियेट्रिकल कम्पनियों का प्रचार क्यों इतनी तेजी से हुआ, इसका एक प्रधान कारण यह था कि देश के बिल भाग में वे नाटक दिखाये गए वहाँ शताब्दियों के बाद एक रंगमंच बनता के समान आया; और कोई रंगमंच वहाँ था ही नहीं; सदियों की दबी हुई तुष्णा को जगाकर निकाल

रंगमंच ने सबसे काम उठाया। वह ध्याव देने योग्य विषय है कि मिथिला, उड़ीसा, आसाम इत्यादि प्रदेशों में वहाँ एक रंगमंच पहले से मौजूद था, पारसी-रंगमंच हाथ-पैर नहीं फैला सका।

इसीलिए भारतेन्दु ने जन-साधारण की रंगमंच की तुल्यता को वृत्त करने के लिए पारसी-कम्पनी के ब्याप में अभ्यावसायिक मंडलियों की स्थापना की। किन्तु अभ्यावसायिक रंगमंच, व्यावसायिक रंगमंच से लोहा ले ही नहीं सकता। यदि उस समय उत्तरी भारत में भारतेन्दु को ऐसे सेट मिल जाते जो रंगमंच के लिए कुछ रूपया लगा पावे तो शायद आज हिन्दी-रंगमंच का इतिहास भिन्न होता। फिर भी अभ्यावसायिक अभिनयों की चाल शुरू करके भारतेन्दु ने साहित्यिक नाटकों के लिए प्रयोगशालाएँ उपस्थित कर दीं और इन प्रयोगशालाओं के सहारे ही आज तक हिन्दी-नाटक अपना अस्तित्व बचा सका है, भारतेन्दु के बाद १८२८ के आसपास कानपुर में एक उत्साही नाटक-मंडली स्थापित हुई, प्रयाग में पं० माधव शुक्ल और उनके सहयोगियों के उद्योग से पहले 'श्रीरामलीला नाटक-मंडली' (१८३८ ई०) और बाद में 'हिन्दी-नाट्य-समिति' (१९०८) का जन्म हुआ। इन मंडलियों द्वारा 'लीखस्वयंकर', 'महाशया प्रताप' और 'महाभारत' पूर्वाङ्क-जैसे नाटक अभिनीत हुए। काशी में १९०६ में भारतेन्दु के बराने के वृत्तचन्द्र जी और अन्य व्यक्तियों के उद्योग से 'भारतेन्दु-नाटक मण्डली' और 'काशी-नागरी-नाटक मण्डली' की स्थापना हुई। ये मण्डलियाँ १९७६ तक गतिशील रहीं और न सिर्फ भारतेन्दु के रूपकों बल्कि और भी नाटकों का (जिनमें पौराणिक नाटकों की प्रधानता थी) अभिनय इनके द्वारा हुआ। कलकत्ता में 'हिन्दी-नाट्य-परिषद्' के नाम से पं० माधव शुक्ल ने एक और अभ्यावसायिक मण्डली स्थापित की जिसने बरतों तक अनेक नाटक खेलकर स्थापति प्राप्त की। इन अभ्यावसायिक मण्डलियों पर भारतेन्दु की रंगमंच-शैली की छाप बराबर रही। परदे और मंच-विधान तो पारसी ढंग पर ही रहे थे, किन्तु चमत्कारपूर्ण दृश्यों के प्रदर्शन पर इतना धोर नहीं दिया जाता था जितना भाषा की शुद्धता, सुबत्तिपूर्ण गीतों और आदर्शोन्मुखता पर। इन अभिनयों में अनेक सम्प्रान्त व्यक्ति भाग लिया करते थे। आश्चर्य का विषय है कि अभ्यावसायिक रंगमंच का यह रूप १९२५ के बाद से बदलने लगा; स्थाने व्यक्तियों ने नाटकों में हिस्सा लेना बौद्ध दिया और अभ्यावसायिक रंगमंच धीरे-धीरे छात्रों का क्षेत्र समझा जाने लगा इस परिवर्तन के फलस्वरूप आगे चलकर यह रंगमंच अधिक प्रयोगशीलता और 'सुद्विवादित' की ओर झुका।

सन् १९२०-२५ तक पारसी-रंगमंच और भारतेन्दु-परम्परा के अभ्यावसायिक रंगमंच के लिए जिन लेखकों ने नाटक तैयार किये उन्हें दो स्पष्ट वर्गों में विभक्त किया जा सकता है। पारसी-रंगमंच के लिए लिखने वालों की श्रेणी में आगा हम काश्मीरी, पं० राधेप्रियाम, नाट्यसमसाद 'वेताब', तुलसीदास 'सैदा' और हरिकृष्ण 'जोहर' के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। भाषा इनकी हिन्दुस्तानी होती थी; गद्य यत्नालाप के साथ फड़कते हुए और अनिवार्य थे; उल्लेखनीय वाक्य और चमत्कारपूर्ण दृश्य तथा मुख्य कथानक के बीच में ग्रहण इन नाटककारों के विशेष कुस्ते थे। इस शैली के नाटक में कदाचित् सबसे अधिक सफल राधेप्रियाम पाठक के 'वीर अभिमन्यु' को माना जा सकता है, क्योंकि उसकी मातृकता की तरह में लेखक की लम्बी अनुभूति का आभास होता है। दूसरे वर्ग के लेखकों को भारतेन्दु-शैली के ही अन्तर्गत माना जा सकता है, क्योंकि उनकी कृतियों में ऊर्ची श्रुतों का विकास मिलता है जिनकी मॉर्नी भारतेन्दु और उनके समकालीन

नाटककारों के नाटकों में मिल चुकी है। 'कुल-क-वृद्ध' और 'कुली की उम्मीदकारी' इत्यादि के लेखक बर्हिनाथ म्हा इस वर्ग के प्रमुख लेखक थे। वं० भावव सुलका इस परिकारी के साथ ही थे, यद्यपि नाटक उन्होंने दो ही लिखे—'वीर स्वयंवर' और 'महाप्रसन्न' (इर्शाद)। आनन्दप्रसाद जूनी, कमनादास मेहरा, दुर्गाप्रसाद जूय और हरिदास माथिक के नाम भी उल्लेखनीय हैं। इस श्रेणी के नाटकों में सर्वोत्कृष्ट वं० भाववसुलका बहुदैवी-विरचित 'कुम्हार-न-पुत्र' को माना जाना, क्योंकि इसमें तात्कालीन रंगमंचीय विधान का दूर-दूर ध्यान रखते हुए भी साहित्यिक परम्परा का पूर्ण-रूपेण निर्वाह हुआ है।

×

×

×

यह भी वह ऐतिहासिक दृष्टभूमि जिन्हे भूमित और कल्पित होते हुए पटल पर चयनकर 'प्रसाद' बिल्ली की तरह कौंचकर अन्तर्हित हो गए। क्या हिन्दी नाटक और रंगमंच की परम्परा से उनका कोई भी सम्बन्ध था? अपने समकालीन रंगमंच की उन्होंने अवहेलना की, यह तो स्पष्ट है ही। भारतेन्दु-युग के नाटककारों ने नाट्य-रचना की जो परिपाटी स्थापित की थी वह प्रसादकी जो स्वीकार्य न थी। 'जन्मश्रुति' और 'मुद्राराक्षस' की तुलना से यह वैषम्य साफ ही दृष्टिगत होता है। किन्तु गहराई से देखने पर जान पड़ेगा कि 'प्रसाद' ने भारतेन्दु-युग की तीन मुख्यबान परम्पराओं—राष्ट्रीय भावना, आदर्शोन्मुखता और जीवन के प्रति मंगलमय दृष्टिकोण—को स्थूल अभिव्यञ्जना के क्षेत्र से निकालकर सूक्ष्म और सांकेतिक रूपरेखा प्रदान की। वह सांकेतिक व्यञ्जना कायावली युग की विरोधता थी और 'प्रसाद' के नाटकों में इसके द्वारा परम्परागत भावनाएँ नई सुरभि, नये उन्माद के साथ उज्ज्वलित हुईं। किन्तु फिर भी यह मानना ही होगा कि शायद रंगमंच के उत्तरदायित्वपूर्ण कथनों से मुक्त होने के कारण 'प्रसाद' ने साहस और स्वच्छन्दता के साथ कतिपय बिलकुल नवीन प्रयोग किये। प्रथम तो उनकी भाषा का स्तर उनसे पूर्ववर्ती नाटककारों की भाषा से बिलकुल भिन्न है; उनकी आदिवाक्य और गम्भीर भाषा के आगे हरिश्चन्द्री हिन्दी भी चलताक जान पड़ती है। वृत्ते उनके पात्रों का अन्तर्द्वन्द्व हिन्दी-नाट्य-रचना में एक अभूतपूर्व प्रयोग था। तीसरे, उनके पात्र कथानक की तात्कालिक समस्याओं का विश्लेषण करते-करते मानव-जीवन की मौलिक समस्याओं का जो विवेचन करते हैं, गम्भीर चिन्तन में जिस तरह उतराते-से जान पड़ते हैं वह भी हिन्दी-नाटक के लिए एक नूतन अनुभूति थी। इन तीन मौलिक प्रयोगों का परिणाम यह है कि 'प्रसाद' एक नये प्रकार की नाट्य-शैली के प्रतिपादक हो गए—वातावरण-प्रधान नाट्य-शैली, शायद सशक्त, लचील और गतिशील वातावरण के द्वारा 'प्रसाद' अपने नाटकों की रंगमंच के लिए अनुपयुक्तता की कमी को पूरा कर लेते हैं; वहाँ वातावरण ही कल्पना को इतना उत्तेजित कर सके कि वह रंगमंच की सहानुभूति के बिना ही असीम लोक का सृजन कर ले, वहाँ रंगमंच के बिना भी काम चल सकता है।

१९२० और १९३३ के बीच 'प्रसाद' के लगभग सभी उच्च कोटि के नाटक लिखे गए।^१ क्या इन नाटकों ने हिन्दी-नाट्य-रचना के विकास पर कोई प्रभाव डाला? तुरन्त तो नहीं। किन्तु मैं भी सोमनाथ गुप्त के इस कथन से सहमत नहीं हूँ कि "प्रसाद की रचनाओं का व्यापक प्रभाव किसी लेखक पर नहीं दिखाई देता।" मैं तो समझता हूँ कि वर्तमान पीढ़ी के

१. विशाख (१९२१) अनामिका (१९२२), जन्मोत्सव का नागवध (१९२३), सन्तुष्टि (१९२४), जन्मश्रुति (१९२५), एक बूँद (१९२६-२७) आदि।

नाटककारों में बहुत कम ऐसे हैं जो 'प्रवाद' के प्रभाव से झुकते रह पाए। सबसे अधिक आश्चर्य तो मुझे हुआ, हाल ही में 'वस्तराज' नामक नाटक को रेलकर, जो प्रसिद्ध बुद्धिवादी और यथा-तथ्यवादी लेखक भी लक्ष्मीनारायण मिश्र की नई कृति है। मिश्रजी ने तो प्रवाद की वातावरण-प्रधान भावुक, आदर्शवादी शैली की प्रतिक्रिया-स्वरूप १९३३ में ही कुछ नवीन प्रयोग किये, लेकिन आज वे भी इसी ओर झुक रहे हैं। 'प्रवाद' के जीवन-काल में ही हरिकृष्ण 'प्रेमी', जगन्नाथप्रसाद 'मिलिन्द', गोविन्दवल्लभ पन्त और उदयशंकर भट्ट ने उसी शैली में कई रचनाएँ प्रस्तुत कीं। इनमें से किसी को भी निश्चयपूर्वक 'प्रवाद' का अविकल उत्तराधिकारी नहीं कहा जा सकता, क्योंकि त्रिवेन्द्रलाल राय का भी प्रभाव इन लेखकों की रचनाओं पर साफ लक्षित होता है। मधुबी के 'विद्रोहिणी अम्बा', 'सगर-विजय', 'मत्स्यगन्धा' और 'विश्वामित्र' नाटकों में पौराणिक युग का वातावरण सफलतापूर्वक उतारा गया है; 'आदिम युग' में वे मानव-सम्पत्ता की कुछ मौलिक समस्याओं की ओर आकृष्ट हुए हैं। हरिकृष्ण 'प्रेमी' ने 'स्वप्नमंग', 'रत्ना-कथन', 'शिवा-साधना' इत्यादि नाटकों में मध्य युग के भारतीय इतिहास की, विद्याल इदय होकर और मानवतावादी दृष्टिकोण से भोंकियाँ लीं हैं। गोविन्दवल्लभ पन्त ('बरमाला' और 'राजमुकुट') में उतनी गहराई तो नहीं है जितनी अन्य तीन नाटककारों में, किन्तु रंगमंच से पूर्णतया परिचित होने के कारण वे ही 'प्रवाद' से प्राप्त वायव्य प्रेरणा की, रंगमंच की चरती पर, सफलता पूर्वक अवतारणा कर सके। सन् १९४२-४३ के बाद से पुनः सहसा प्रवाद की आदर्श-सम्पृक्त, मानवतावादी और वातावरण-प्रधान शैली की लहर-सी आई है। रामकुमार वर्मा की 'चाबमित्रा' और 'ध्रुवतारिका' बेनीपुरी की 'अम्बपाली', 'संचमित्रा' और 'नेत्रदान', पृथ्वीनाथ शर्मा का 'अर्मिला', डॉ० कैलाशनाथ भटनागर की 'चाणक्य-प्रतिज्ञा' और 'भीमल', रानी शिवकुमारी देवी का 'चन्द्रग्रस्त', और 'उमादे', कंचनलता सम्बरवाल की 'अमिया' और 'आदित्यसेन गुप्त', सीताराम चतुर्वेदी का 'सेनापति पुष्पमित्र' और सद्युक्तराज अवस्थी के विविध ऐतिहासिक रूपक इसी विशाल तरंग की ललित लहरियाँ हैं। प्रवाद के इस नूतन अभिवादन का विशेष कारण समझ में नहीं आता; शायद कालेजों के अध्यापकों और छात्रों का आज दिन हिन्दी-नाटक के नाम पर केवल प्रवाद के नाटकों से सम्पर्क होता है, और वे ही उनके सज्जनात्मक प्रयासों की मूल प्रेरणा हो पाते हैं।

किन्तु जैसा मैं ऊपर लिख चुका हूँ प्रवाद की परम्परा जन्मने भी न पाई थी कि उसके विषय प्रतिक्रिया प्राप्त हो गई। यह प्रतिक्रिया युग और परिस्थितियों की माँग थी। प्रवाद ने कोई रंगमंच तो बनाया नहीं था; पारसी-रंगमंच की मलिन होती हुई आभा सन् '३० के आस-पास सिनेमा की चक्काचौक करने वाली रजत रहिमियों में अपना अस्तित्व खो बैठी: हिन्दी का यह लड़खड़ाता हुआ व्यावसायिक रंगमंच मानो आधुनिकता के स्पर्श-मात्र से बह गया, लेकिन उसका कल्याणकर परिणाम यह हुआ कि प्रारम्भिक फिल्मों ने (न्यू थियेटर्स और नाटवे टाकीज) सामाजिक जीवन के यथार्थ (Realistic) प्रदर्शन को रंगमंच के योग्य सामग्री साबित कर दिया। भारतेंदु-परम्परा के अध्यावसायिक रंगमंच पर इसका प्रभाव पड़े बिना न रह सका; कालिदास की नाट्य-मंडलियों ने समझ कि जीवन का यथार्थ प्रदर्शन, स्वाभाविक ढंग का वाता-लाप, दैनिक अनुभव के किया-कलाप—सभी रंगमंच के दाघरे में आ सकते हैं। लेखकों को इस प्रवृत्ति की ओर एक और परिस्थिति ने प्रेरित किया। छायावाद के प्रथम उल्लास के बाद पश्चात्य रोमांचिक साहित्य से उकताकर हिन्दी-लेखक इम्बेन, शॉ, वेल्स इत्यादि के सम्मोहन में आये

और बाद में सामाजिक नाट्य-साहित्य में भी दिलचस्पी लेने लगे, तीसरा कारण था भारतीय राजनीति में कोरी राष्ट्रीयता के स्थान पर सामाजिक और आर्थिक समस्याओं पर गम्भीर चिन्तन की प्रवृत्ति। यही प्रवृत्ति आगे चलकर साम्यवाद से अनुप्राणित होकर प्रगतिशीलता के चोले में सामने आई। चौथा कारण था कायद के मनोविश्लेषण-विज्ञान और यौन-विज्ञान में फ्रेड-लिबे नवयुवकों की दिलचस्पी, जिसने युग-युगान्तर से नाट्य-साहित्य की धरोहर—प्रेम-कथानक—को मिलजुल नया रूप दे दिया। पौंचवौं कारण था नाटक के क्षेत्र में छोटी कहानी के समान छोटे नाटक—एकांकी की माँग। यद्यपि भारतीय साहित्य में एकांकी पहले भी लिखे जा चुके थे, और हिन्दी में तो भारतेन्दु को ही प्रथम एकांकीकार माना जा सकता है, तथापि, हमारे आधुनिक एकांकी की प्रेरणा हमें पश्चात्य साहित्य से ही मिली है। एकांकी को अव्यावसायिक रंगमंच ने छले हाथों अपनाया, क्योंकि इनमें अभिनय के लिए कम-से-कम साधनों की आवश्यकता होती है।

इन परिस्थितियों के फलस्वरूप १९१० के आस-पास एक नई शैली के नाटकों की उद्भावना हुई। जीवन का यथातथ्य प्रदर्शन सामाजिक समस्याओं के मूल में व्यक्ति की मानसिक गुणधर्मों का विश्लेषण और उससे आदर्शवाद की उपेक्षा इन नाटकों की विशेषताएँ मानी जा सकती हैं। शायद इस शैली का सर्वप्रथम नाटक कृपानाथ मिश्र का 'मणिगोस्वामी' (१९२६) था, जिसे अभी तक आधुनिक साहित्य में समुचित स्थान नहीं मिला है, उसके बाद लक्ष्मीनारायण मिश्र के 'खिन्नूर की होली', 'संन्यासी', 'राजस का मन्दिर', 'गुक्ति का रहस्य' आदि नाटक परम्पराओं को चुनौती देते हुए आये; रुद्रि-प्रस्त विचारों को चुनौती देना तो कलाकार का 'मिशन' ही है, किन्तु रंगमंच की आवश्यकताओं की अवहेलना मिश्रजी की रचना-शैली के लिए अपेक्षित नहीं हुई। रामकुमार वर्मा ने अपने एकांकीयों में और उपेन्द्रनाथ 'अश्क' ने न सिर्फ एकांकीयों में बल्कि 'कैद और उद्धान', 'छठा बेटा', और 'आदिमार्ग'-जैसे बड़े नाटकों में भी यथातथ्यवादी विचार-प्रधान शैली का रंगमंच की गतिशीलता और रस-पिपासा से समन्वय स्थापित किया। अश्क का शिल्प-विधान भ्रम-साध्य और गपा-तुला होते हुए भी जीवन की खण्डित और प्रच्छन्न अनुभूतियों की मौलिकी ही सन्केतिक होता है। व्यक्ति और समाज के आगे ऐसा विचारहीन किन्तु व्यञ्जनाशील दर्पण अन्य किसी यथातथ्यवादी हिन्दी-नाटककार ने नहीं रखा। सेठ गोविन्ददास जी के नाटक स्थूल रूप से समस्यामूलक हैं; कला पक्ष उनका क्षीण है, रंगमंच के प्रति वे उदासीन हैं; और उनके पात्र क्रमशः 'दाहस्य' होते चले जा रहे हैं, पहचाने जा सकने वाले व्यक्ति नहीं बल्कि विचार-धारा अथवा वर्ग के मूर्तमान स्वरूप। हुन्दावनलाल वर्मा के लघु-प्रकाशित नाटकों में भी श्रवण-जीन समस्याओं पर प्रकाश डाला गया है किन्तु जब तक वह प्रकाश नाटक के पार्श्वों में से ही उद्भूत होता हुआ न मालूम दे तब तक इन रचनाओं को नाटक की संज्ञा देते हुए संकोच होता है। हाल ही में बीकानेर के शम्भूदयाल सक्सेना की 'सगार्ह' पत्रकार आभास हुआ मानो हिन्दी-नाट्य-माला में एक नया मोती गुँथा हो, इस नाटिका में समस्या का उद्घाटन होता है, वक्तव्यों के द्वारा नहीं बल्कि पात्रों के आचरण के द्वारा। सन् १९३४ में जब विचारमूलक नाटकों का हिन्दी में भीगबोरा हो ही रहा था, तब भी सुमित्रानन्दन पन्त का गीति-नाट्य 'ब्योत्सना' प्रकाशित हुआ, 'ब्योत्सना'-जैसे अभूतपूर्व साहित्यिक प्रयोग की किसी वर्ग अथवा प्रवृत्ति के अन्तर्गत मानना कवि की प्रतिभा के प्रति अन्याय करना होगा, किन्तु नाट्य-रचना के इतिहास में 'ब्योत्सना' की महत्ता इसलिए है कि

उसमें इम गीति-मयान रसप्रवर्तिनी, काव्यात्मक नाट्य-शैली, (जिसकी वह मास्तेन्डू और उसके भी पहले वैष्णव नाटकों तक फैली हुई हैं) प्रतीकात्मक रूपक-विधान, (जिसका सर्वप्रथम उदाहरण संस्कृत में 'प्रबोध-चन्द्रोदय' नाटक है) और विचारशीलता एवं सभ्यता और संस्कृति के मूल तत्वों की खोज से अनुप्राणित आधुनिक नाट्य-शैली का मनोत्तम और साहसपूर्वक समन्वय पाते हैं ।

×

×

×

सन् '१५ के बाद हिन्दी-रंगमंच के इतिहास में दो महत्वपूर्ण घटनाओं में किन्नास हुआ है । एक तो मास्तेन्डू द्वारा प्रवर्तित अव्यावसायिक रंगमंच का एकांकिनों के मध्यम से 'साहित्यिक' नाटक से पुनः सम्बन्ध स्थापित होना और दूसरे टुप्पीराज कपूर द्वारा बम्बई में आर्थिक बाटा सहते हुए भी एक सुरुचिपूर्वक और नवसंदेशवाहक व्यावसायिक रंगमंच की स्थापना । हिन्दी में आधुनिक एकांकी की महत्ता इसीलिए मानी जायगी कि वह एक परिवर्तनशील रंगमंच की मॉड को पूरा करने के लिए रचा गया और उस रंगमंच को पुनर्जीवित करने में उसका बहुत बड़ा हाथ रहा है । टुप्पीराज कपूर ने जो बीड़ा उठाया है उसे यदि हिन्दी-लेखक आन्धान के रूप में समझें तो उनका आशोक्ल युगांतरकारी आन्दोलन बन सकता है । एक प्रतिभाशाली अभिनेता होने के कारण टुप्पीराज अपने नाटकों ('पठान' और 'आहुति' इत्यादि) के कुछ दोषों (यथा 'कलाकार' के अन्तिम अंक की तस्ती माजुकता) की छान-बीन करने में असमर्थ जान पड़ते हैं, साथ ही हिन्दी-साहित्य और प्राचीन भारतीय संस्कृति के प्रति उनकी उदासीनता (और अज्ञान !) उनमें नाट्य-व्ययन को अत्यन्त सीमित कर देती है । फिर भी जगला कदम तो हिन्दी के साहित्यकारों को ही उठाना है । रेडियो-नाटक की अपेक्षावत् यहाँ अप्रासंगिक होगी, क्योंकि उसके वायव्य 'मंच' का अभी तो हमारे रंगमंच से कोई विशेष सम्बन्ध नहीं है । लेकिन यह तो स्पष्ट है कि हिन्दी नाट्य-रचना पर रेडियो का अत्यन्त व्यापक और गहरा प्रभाव पड़ रहा है । अनेक नये लेखक रेडियो ही के कारण नाट्य-रचना की ओर प्रेरित हुए । प्राचीन नाटकों के स्तूपार की पुनः अवतारणा वाचक और वाचिका के रूप में हो रही है । वैष्णव-रंगमंच की मौलिक रेडियो-नाटक में भी सांगीतिकता का प्रचुर समावेश हुआ है । जान पड़ता है रेडियो के प्रभाव से हिन्दी में पुनः गीति-नाट्य की प्रतिष्ठा हो रही है ।

इसी में हमें भविष्य के संकेत मिलते हैं, इतिहास और परम्परा की उपेक्षा करके भविष्य का निर्माण नहीं हो सकता । मैंने अन्य निबन्धों में भावी हिन्दी-रंगमंच और नाटक की रूपरेखा पर अपने कुछ सुझाव दिये हैं । यहाँ उनका पुनः उल्लेख आवश्यक होगा, किन्तु मननशील पाठक समकालीन प्रवृत्तियों और परिस्थितियों में एक काव्यात्मक और लोक-समर्थ रंगमंच के बीच देखेंगे ऐसी मेरी वारंशा है । फिर भी एक ही प्रकार के रंगमंच का भारतवर्ष में सर्वमान्य होना असम्भव है और अनुचित भी । एलर्डाइच निक्का के शब्दों में लचील रंगमंच के लिए एक मौनोलिक केन्द्र, यथोचित लक्ष्यक्षमता, चयन-साधारण और बुद्धिजीवियों दोनों ही से समर्थन, व्यावसायिक नाटककारों के लिए सहारे का प्रबन्ध, और युग-परिस्थितियों के अनुकूल रंगमंच-विधान—इन अप्रयत्नों की आवश्यकता होती है । स्पष्ट है कि भारतवर्ष-जैसे विशाल देश में इन अप्रयत्नों के रूप में अनेक हीनो और इज्जतिरहित रंगमंच और नाट्य-रचना-शैली के विधान भी बहुमुष्की !

हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं का विकास

भारतवर्ष में आधुनिक ढंग की पत्रकारिता का जन्म अठारवीं शताब्दी के अन्तिम चतुर्थांश में कलकत्ता, बम्बई और मद्रास में हुआ। ये तीनों नगर नवस्थापित अंग्रेजी शासन के केन्द्र थे और इनमें धीरे-धीरे छोटे-छोटे अंग्रेजी उपनिवेश विकसित हो गए थे। १७८० ई० में प्रकाशित हिक्के (Hickey) का 'कलकत्ता गणेश' कदाचित् इस ओर पहला प्रयत्न था। हिन्दी के पहले पत्र 'उदंत मार्तण्ड' (१८२६) के प्रकाशित होने तक इन नगरों की एंग्लो-हिंदियन अंग्रेजी पत्रकारिता काफ़ी विकसित हो गई थी।

इन अन्तिम वर्षों में फ़ारसी भाषा में भी पत्रकारिता का जन्म हो चुका था। १८वीं शताब्दी के फ़ारसी पत्र कदाचित् हस्तलिखित पत्र थे। १८०१ में 'Hindusthan Intelligence Oriental anthology' नाम का जो संकलन प्रकाशित हुआ उसमें उत्तर भारत के भित्ति की 'अलखारी' के उद्धरण थे। १८१० में मौलवी इफ़्ताख़ अली ने कलकत्ता से लिथो-पत्र 'हिन्दोस्तानी' प्रकाशित करना आरम्भ किया। १८१६ में गंगाकिशोर महापात्र ने 'बंगाल गणेश' का प्रवर्तन किया। यह पहला बंगला-पत्र था। बाद में भीरामपुर के पादरियों ने प्रसिद्ध प्रचार-पत्र 'समाचार-दर्पण' (२७ मई १८१८) को जन्म दिया। इन प्रारम्भिक पत्रों के बाद हमें बंगला भाषा के 'समाचार चन्द्रिका' (१८२३) और 'सम्वाद-कौमुदी' (१८२३), फ़ारसी उर्दू के 'बामे बहलुना' (१८२३) और 'सुन्दल अलखार' (१८२३) और गुजराती के मुम्बई समाचार' (१८२३) के दर्शन होते हैं।

यह स्पष्ट है कि हिन्दी-पत्रकारिता बहुत बाद की चीज नहीं है। दिल्ली का 'उर्दू अलखार' (१८३३) और मराठी का 'दिन्दरान' (१८३७) हिन्दी के पहले पत्र 'उदंत मार्तण्ड' (१८२६) के बाद ही आए हैं। 'उदंत मार्तण्ड' के सम्पादक पंडित जुगलकिशोर थे। यह साप्ताहिक पत्र था। पत्र की भाषा पछौंटी हिन्दी रहती थी, जिसे पत्र के सम्पादक ने 'मध्यदेशीय-भाषा' कहा है। प्रारम्भिक विवृति इस प्रकार थी—“यह उदंत मार्तण्ड अन्न पहले-पहल हिन्दुस्तानियों के हित के हेतु जो आज तक किसी ने नहीं चलाया पर अंग्रेजी और पारसी और बंगले में जो समाचार का कागज बपता है उसका मुल उन बोलियों के जानने को पढ़ने वालों को ही होता है। इससे सत्य समाचार हिन्दुस्तानी लोग देखकर आप पढ़ को समझ लेय को पराई अपेक्षा न करें” और अपने भाषा की उपय न छोड़े, इसलिय कहे दयावान कब्या और सुधीन के विधान सब के कल्याण के विषय गवरनर केनेरेल नवाबुर की आपस से ऐसे साहस में चित लगाय के एक प्रकार से यह नया डाट टाटा...।” यह पत्र १८२७ में बन्द हो गया। उन दिनों सरकारी सहायता के बिना किसी भी पत्र का चलना असम्भव था। कम्पनी-सरकार ने मिशनरियों के पत्र को डाक आदि की सुविधा दे रखी थी, फन्ट चेष्टा करने पर भी 'उदंत मार्तण्ड' को यह सुविधा

प्राप्त नहीं हो सकी। अन्तिम विक्रयि से इस विषय में काफी प्रकाश पड़ता है—“इस उदृत-मार्तण्ड के नाव पढ़ने के पहिले पछौं हिंनों के चित्र का इस कागज न होने से हमारे मनोरथ सफल होने का बड़ा ठठका था इसलिए लोग हमारे भिन कहे भी इस कागज की सही की नही पर सही करते गये, ये हमें पछिरे तो इनकी मायावी दया से सरकार अंगरेज कम्पनी महा प्रतापी की कृपा कदाच जैसे ओरीं पर पड़ी वैसे पड़ जाने की बड़ी आशा थी और मैंने इस विषय में उपाय यगोचित किया ये करम की रेल कौन मँटे तिस पर भी सही की नही रेल बी झुली होता रहा अन्त में नदों जैसे आम दिलाई दिए इत हेत स्वारथ अकारय अन्न निरे परमारथ को मान कहाँ तक बनजिए अब अपने भयवसाई माइयों से मन की बात कताय विदा होते हैं। हमारे कहे सुने का कुछ मन में न लाइयो जो देव और भूपर मेरी अन्तरव्यथा और इस पत्र के शुण को विचार सुच करेंगे तो मेरे ही हैं। शुभमिति ॥”

१८२६ ई० से १८७३ ई० तक को हम हिन्दी-पत्रकारिता का पहला चरण कह सकते हैं। १८७३ ई० में भारतेन्दु ने ‘हरिश्चन्द्र मैगधीन’ की स्थापना की। एक वर्ष बाद में यह पत्र ‘हरिश्चन्द्र-चन्द्रिका’ नाम से प्रसिद्ध हुआ। जैसे भारतेन्दु का ‘कवि-वचन-सुधा’ पत्र १८६७ में ही सामने आ गया था और उसने पत्रकारिता के विकास में महत्वपूर्ण योग दिया था; परन्तु नई भाषा-शैली का प्रवर्तन १८७३ में ‘हरिश्चन्द्र मैगधीन’ से ही हुआ। इस बीच के अधिकांश पत्र प्रयोग-भाव कहे जा सकते हैं और उनके पीछे पत्र-कला का ज्ञान अथवा नये विचारों के प्रचार की भावना नहीं है। ‘उदृत मार्तण्ड’ (१८२६) के बाद प्रमुख पत्र हैं : बंगदूत (१८२६), प्रबोधित (१८२४), बनारसअखबार (१८४५), मार्तण्ड (पंच मासीय, १८४६), ‘ज्ञानदीप’ (१८४६), मालवा अखबार (१८४६), जगदीपक भास्कर (१८४६), सुधाकर (१८५०), साम्यदर्श मार्तण्ड (१८५०), महाहवलसर (१८५०), बुद्धिप्रकाश (१८५२), ग्वालियर गजेट (१८५६), समाचार सुधावर्षण (१८५४, दैनिक, कलकत्ता), प्रबोधितेशी (१८५५), सर्वहितकारक (१८५५), सूरजप्रकाश (१८६१), जगलाम चिंतक (१८६१) सर्वोपकारक (१८६१), प्रबोधित (१८६१), लोकमित्र (१८६५), भारतसंज्ञामृत (१८६४), तत्त्वबोधिनी पत्रिका (१८६५), ज्ञानप्रदायिनी पत्रिका (१८६६), लोमप्रकाश (१८६६), सत्यदीपक (१८६६) वृतांत विलास (१८६७), ज्ञानदीपक (१८६७), कविचरणसुधा (१८६७), धर्मप्रकाश (१८६७), विद्याविलास (१८६७), वृतांतदर्पण (१८६७), विद्यादर्श (१८६६), ब्रह्मज्ञान प्रकाश (१८६६), पापमोचन (१८६६), जगदानन्द (१८६६), जगत्प्रकाश (१८६६), अलमोड़ा अखबार (१८७०), आगरा अखबार (१८७०), बुद्धिविलास (१८७०), हिन्दू प्रकाश (१८७१), प्रयागदूत (१८७१), सुन्दरलाल अखबार (१८७१), प्रेमपत्र (१८७२) और बोधा समाचार (१८७२)। इन पत्रों में से अधिकांश मासिक थे, कुछ साप्ताहिक। दैनिक पत्र केवल एक था ‘समाचार सुधावर्षण’, जो द्विमासीय (बंगला-हिन्दी) था, और कलकत्ते से प्रकाशित होता था। यह दैनिक पत्र १८७२ ई० तक चलता रहा। अधिकांश पत्र आगरे से प्रकाशित होते थे, जो उन दिनों एक बड़ा शिक्षा-केन्द्र था और विद्यार्थी-समाज की आवश्यकताओं की पूर्ति करते थे। शेष जहाँ-समाज, समाजन धर्म और मिशनरियों के प्रचार-कार्य से सम्बन्धित थे। बहुत से पत्र द्विमासीय (हिन्दी-उर्दू) थे और कुछ तो पंचमासीय तक थे। इन्हीं में पत्रकारिता की अपरिपक्व दशा ही सूचित होती है। हिन्दी-प्रदेश के प्रारम्भिक पत्रों में ‘बनारस अखबार’ (१८४५) काफी प्रभावशाली था और उसी की

भाषा-नीति के विरोध में १८५० में तारामोहन मैत्र ने अशी से साप्ताहिक 'सुधाकर' और १८५५ में राधा लक्ष्मणसिंह ने आगरा से 'प्रवाहितैवी' का प्रकाशन आरम्भ किया। राधा शिवप्रसाद का 'बनारस अखबार' उर्दू-भाषा-शैली को अपनाता तो ये दोनों पत्र पश्चिमात्क तत्सम-प्रधान शैली की ओर झुकते थे। इस प्रकार हम देखते हैं कि १८५७ से पहले भाषा-शैली के सम्बन्ध में हिन्दी-पत्रकार किसी निश्चित नीति का अनुसरण नहीं कर सके थे। इस वर्ष 'कवि-वचन-सुधा' प्रकाशित हुआ और एक तरह से उसे हम पहला महत्त्वपूर्ण पत्र कह सकते हैं। पहले यह मासिक था, फिर पार्श्विक हुआ और अन्त में साप्ताहिक। भारतेन्दु के बहुविध व्यक्तित्व का प्रकाशन इस पत्र के माध्यम से हुआ, परन्तु सब तो यह है कि 'हरिश्चन्द्र मैगधीन' के प्रकाशन (१८७३) तक ये भी भाषा-शैली और विचारों के क्षेत्र में मार्ग ही खोजते दिखाई देते हैं।

हिन्दी-पत्रकारिता का इसरा युग १८७३ से १९०० तक चलता है। इस युग के एक छोर पर भारतेन्दु का 'हरिश्चन्द्र मैगधीन' है और दूसरी ओर नागरी प्रचारिणी द्वारा अनुमोदन प्राप्ता 'सरस्वती'। इन २७ वर्षों में प्रकाशित पत्रों की संख्या ३००—३५० से ऊपर है और ये नागपुर तक फैले हुए हैं। अधिकांश पत्र मासिक या साप्ताहिक हैं। मासिक पत्रों में निर्बंध, नवला कथा (उपन्यास), वाला इत्यादि के रूप में कुछ अधिक स्थायी सम्पत्ति रहती थी, परन्तु अधिकांश पत्र १०-१५ पृष्ठों से अधिक नहीं जाते और उन्हें हम आज के शब्दों में 'विचार-पत्र' ही कह सकते हैं। साप्ताहिक पत्रों में समाचारों और उन पर टिप्पणियों का भी महत्त्वपूर्ण स्थान था। वास्तव में दैनिक समाचार के प्रति उस समय विशेष आग्रह नहीं था और कदाचित् इसीलिए उन दिनों साप्ताहिक और मासिक पत्र कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण थे। उन्होंने जन-जागरण में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण भाग लिया है।

उन्नीसवीं शताब्दी के इन २५ वर्षों का आदर्श भारतेन्दु की पत्रकारिता थी। 'कवि-वचन-सुधा' (१८६७), 'हरिश्चन्द्र मैगधीन' (१८७४), 'श्री हरिश्चन्द्र-चन्द्रिका' (१८७४), 'बाला-बोधिनी'; 'स्त्रीजन की प्यारी' (१८७४) के रूप में भारतेन्दु ने इस दिशा में पत्र-प्रदर्शन किया था। उनकी टीका-टिप्पणियों से अधिकारी तक घबराते थे और 'कवि-वचन-सुधा' के 'पंच' पर रड़ होकर कारी के मैजिस्ट्रेट ने भारतेन्दु के पत्रों को शिक्षा-विभाग के लिए लेना भी बन्द कर दिया था। इसमें सन्देह नहीं कि पत्रकारिता के क्षेत्र में भी भारतेन्दु पूर्णतया निर्भीक थे और उन्होंने नये-नये पत्रों के लिए प्रोत्साहन दिया। 'हिन्दी-प्रदीप', 'भारत जीवन' आदि अनेक पत्रों का नामकरण भी उन्होंने ही किया था। उनके युग के सभी पत्रकार उन्हें अग्रणी मानते थे।

भारतेन्दु के बाद इस क्षेत्र में जो पत्रकार आये उनमें प्रमुख हैं पण्डित कदमत शर्मा (भारत-मित्र, १८७७), बालकृष्ण भट्ट (हिन्दी-प्रदीप, १८७७), दुर्गाप्रसाद मिश्र (उचित वक्ता, १८७८), पं० सदानन्द मिश्र (सार-सुधानिधि, १८७८), पण्डित बंशीधर (सचजन कीर्ति सुधाकर, १८७८), बदरीनारायण चौबरी 'प्रेमजन' (आनन्द-कादम्बिनी, १८८१), देवकीनन्दन त्रिपाठी (प्रयाग-समाचार, १८८२), राधाचरण गोस्वामी (भारतेन्दु, १८८२), पण्डित गौरीदत्त (देवनागरी-प्रचारक, १८८२), राधा रामपालसिंह (हिन्दुस्तान, १८८३), प्रतापनारायण मिश्र (आश्रय १८८३), अम्बिकादत्त व्यास (पीयूष-प्रवाह, १८८४), बाबू रामकृष्ण वर्मा (भारत-जीवन, १८८४), पं० रामगुलाम अकस्वी (द्युमन्तिक, १८८८), योगेशचन्द्र सप्त (हिन्दी बंगवासी, १८९०), पं० कुन्दलाल (कवि व चित्रकार, १८९१), और बाबू देवकीनन्दन त्रिपाठी एवं बाबू

अपभ्रंश-सुधादि (साहित्य-सुधादिभिः, १८८४)। १८८५ ई० में 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' का प्रकाशन आरम्भ होता है। इस पत्रिका से गम्भीर साहित्य-कमीका का आरम्भ होता है और हकीकत हम इसे एक निश्चित प्रकार-स्वरूप मान सकते हैं। अगले ४-५ वर्षों में कोई महत्त्वपूर्ण पत्र हमें नहीं मिलता, परन्तु पिछले अनेक पत्र-पत्रकारिता को बरकर आगे बहाते हैं। १८९० ई० में 'सरस्वती' और 'सुदर्शन' के अन्तराल के साथ हिन्दी-पत्रकारिता के इस दूसरे युग पर पटाक्षेप हो जाता है।

इन २५ वर्षों में हमारी पत्रकारिता अनेक दिशाओं में विकसित हुई। प्रारम्भिक पत्र शिक्षा-प्रसार और धर्म-प्रचार तक सीमित थे। भारतेन्दु ने सामाजिक राजनैतिक, और साहित्यिक दिशाएँ भी विकसित कीं। उन्होंने ही 'बाला-बोधिनी' (१८७४) नाम से पहला स्त्री-मासिक-पत्र चलाया। कुछ वर्ष बाद हम महिलाओं को स्वयं इस क्षेत्र में उतरते देखते हैं : 'भारत-महिनी' (हरदोबी, १८८८), 'सुप्रहरी' (हेमलकुमारी, १८८८)। इन वर्षों में धर्म के क्षेत्र में आर्यसमाज और सनातनधर्म के प्रचारक विशेष क्रियाशील थे। ब्रह्मसमाज और राधास्वामी मत से सम्बन्धित कुछ पत्र और मिर्जापुर-बैले ईसाई-केन्द्रों से कुछ ईसाई-धर्म-सम्बन्धी पत्र भी सामने आते हैं, परन्तु युग की धार्मिक प्रतिक्रियाओं को हम आर्य समाजी और सनातनी पत्रों में ही पाते हैं। आज ये पत्र कदाचित् उठने महत्त्वपूर्ण नहीं मान पड़ते, परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि उन्होंने हमारी गण-शैली को पुष्ट किया और जनता में नये विचारों की व्योमि मरी। इन धार्मिक वाद-विवादों के फलस्वरूप समाज के विभिन्न वर्ग और सम्प्रदाय सुधार की ओर अग्रसर हुए और बहुत शीघ्र ही साम्प्रदायिक पत्रों की गङ्गा बहा गई। ऐक्यता की संस्था में विभिन्न जातीय और वर्गीय पत्र प्रकाशित हुए और उन्होंने अवस्था वर्गों को बांधी दी।

आज वही पत्र हमारी इतिहास-लेखना में विशेष महत्त्वपूर्ण हैं किन्होंने भाषा-शैली, साहित्य अथवा राजनीति के क्षेत्र में कोई अग्रगण्य कार्य किया हो। साहित्यिक दृष्टि से हिन्दी-प्रदीप (१८७७), ब्राह्मण्य (१८८३), क्षत्रिय-पत्रिका (१८८०), आनन्द-आदम्बिनी (१८८१), भारतेन्दु (१८८२), देवनागरी प्रचारक (१८८२), वैष्णव पत्रिका (परचाण् पीयूष प्रवाह, १८८३), कवि व चित्रकार (१८८२), नागरी बीज (१८८३), साहित्य-सुधादिभिः (१८८४) और राजनैतिक दृष्टि से भारत-मित्र (१८७७), उचित कला (१८७८), सार-सुधादिभिः (१८७८), हिन्दुस्तान (दैनिक, १८८३), भारत बीज (१८८४), आरतोदय (दैनिक, १८८५), शुभचिन्तक (१८८७) और हिन्दी गंगावासी (१८८०) विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। इन पत्रों में हमारे १८वीं शताब्दी के साहित्य-रसिकों, हिन्दी के कर्मठ व्यासकों, शैलीकारों और चिन्तकों की सर्वश्रेष्ठ निधि सुरक्षित है। यह जोम का विषय है कि हम इस महत्त्वपूर्ण सामग्री का पत्रों की फाइलों से उद्धार नहीं कर सके हैं। बालकृष्ण मह, प्रतापनाथक मिश्र, उदालन्द मिश्र, ब्रह्मदत्त शर्मा, अमिनकदत्त व्यास और बालमुकुन्द सुधा-बैले कवीय लेखकों की कलम से निकले हुए न जाने कितने निबन्ध, टिप्पणियाँ, लेख, पद्य, हास-परिहास और स्केच आज हमें अलभ्य हो रहे हैं। अपने बीजक के पत्रकार हमें बीजकी शताब्दी में भी दिखाई नहीं देते। आज भी हमारे पत्रकार अपने बहुत-कुछ सीक सकते हैं। अपने समय में तो वे अग्रणी थे ही।

बीजकी शताब्दी की पत्रकारिता हमारे लिए अपेक्षाकृत निम्न है और उसमें बहुत-कुछ पिछले युग की पत्रकारिता की ही विविधता और बहुवृत्ता मिलती है। वास्तव में विकस-

शुद्धता कुछ जगहों पर है और पत्रकारिता की अनेक दिशाएँ अधिक स्पष्ट हो गई हैं। १९वीं शताब्दी के पत्रकारों की भाषा-शैली के क्षेत्र में सम्भवतः का सम्मान करना पड़ा था। उन्हें एक ओर अंग्रेजी, दूसरी ओर उर्दू के पत्रों के सामने अपनी कटु रसनी थी। अपनी हिन्दी में रचित करने वाली बनता बहुत छोटी थी। बीरे-बीरे परिस्थिति बदली और हम हिन्दी-पत्रों की साहित्य और राजनीति के क्षेत्र में नेतृत्व करने पाते हैं। इस शताब्दी में बर्म और समाज-सुधार के आन्दोलन कुछ पीछे पड़ गए और राष्ट्रीय चेतना ने बीरे-बीरे राष्ट्रीय चेतना का रूप ग्रहण कर लिया। फलतः अधिकांश पत्र साहित्य और राजनीति की ही लेकर चले। साहित्यिक पत्रों के क्षेत्र में पहले दो दशकों में आचार्य द्विवेदी द्वारा सम्पादित 'सरस्वती' (१९०१-१९१८) का नेतृत्व रहा। वस्तुतः इन बीच वर्षों में हिन्दी के मासिक पत्र एक महान् साहित्यिक शक्ति के रूप में सामने आये। शुद्धित उपन्यास-कहानी के रूप में कई पत्र प्रकाशित हुए जैसे 'उपन्यास' (१९०१), हिन्दी नाविक (१९०१), उपन्यास लहरी (१९०२), उपन्यास सागर (१९०३), उपन्यास-कुसुमांबलि (१९०४), उपन्यास बदार (१९०७), उपन्यास प्रचार (१९१२)। केवल कविता अथवा समस्या-पूर्ति लेकर अनेक पत्र उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम वर्षों में निकलने लगे थे। वे चलते रहे। समा-लोचना के क्षेत्र में 'समालोचक' (१९०२) और ऐतिहासिक शोध से सम्बन्धित 'इतिहास' (१९०५) का प्रकाशन भी महत्वपूर्ण घटनाएँ हैं। परन्तु 'सरस्वती' ने Miscellany के रूप में जो आदर्श रखा था, वह अधिक लोकप्रिय रहा और इस भेणी के पत्रों में उसके साथ कुछ थोड़े ही पत्रों का नाम लिया जा सकता है जैसे भारतेंदु (१९०५), नागरी हितैषिणी पत्रिका बँकपुर (१९०५), नागरी प्रचारक (१९०६), मिथिला मिहिर (१९१०) और इन्दु (१९०६)। 'सरस्वती' और 'इन्दु' दोनों हमारी साहित्य-चेतना के इतिहास के लिए महत्वपूर्ण हैं और एक तरह से हम इन्हें उस युग की साहित्यिक पत्रकारिता का शीर्षमणि कह सकते हैं। 'सरस्वती' के माध्यम से आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी और 'इन्दु' के माध्यम से पंडित कृष्णरायण पाखंडे ने जिस सम्पादकीय उत्कर्षता, अस्पष्टता और ईमानदारी का आदर्श हमारे सामने रखा वह हमारी पत्रकारिता को एक नई दिशा देने में कामरू हुआ।

परन्तु राजनीतिक क्षेत्र में हमारी पत्रकारिता को नेतृत्व नहीं प्राप्त हो सका। पिछले युग की राजनैतिक पत्रकारिता का केन्द्र कलकत्ता था। परन्तु कलकत्ता हिन्दी प्रदेश से दूर पड़ा था और स्वयं हिन्दी-प्रदेश को राजनैतिक दिशा में बागकर नेतृत्व कुछ बेर में मिला। हिन्दी-प्रदेश का पहला हिन्दी दैनिक राजा रामपालसिंह का हिमाचली 'हिन्दुस्तान' (१८८३) है जो अंग्रेजी-हिन्दी में कालाकार के प्रकाशित होता था। दो वर्ष बाद (१८८५), बाबू सीताराम ने 'भारतोदय' नाम से एक दैनिक पत्र बनपुर से निकालना शुरू किया। परन्तु ये दोनों पत्र दीर्घजीवी नहीं हो सके और साप्ताहिक पत्रों की ही राजनीतिक विचार-बारा का वाहन बनना पड़ा। वास्तव में उन्नीसवीं शताब्दी में कलकत्ता के भारतमित्र, बंगवासी, साधुबानिधि और उचितवक्ता ही हिन्दी-प्रदेश की राजनीतिक भावना का प्रतिनिधित्व करते थे। इनमें कदाचित् 'भारतमित्र' ही सबसे स्थानी और शक्तिशाली था। उन्नीसवीं शताब्दी में बंगाल और महाराष्ट्र लोक-बाण्य के केन्द्र थे और उस राष्ट्रीय पत्रकारिता में भी ये ही प्राप्त अवस्था थे। हिन्दी-प्रदेश के पत्रकारों ने इन प्रान्तों के नेतृत्व को स्वीकार कर लिया और बहुत दिनों तक उनका स्वतन्त्र राजनीतिक व्यक्तित्व विकसित नहीं हो सका। फिर भी इन अनुभव (१९०५), प्रताप (१९१३) कर्मयोगी (१९१४),

हिन्दी केसरी (१९०४-०८) आदि के रूप में हिन्दी राजनैतिक पत्रकारिता को कई ढग आगे बढ़ते देखते हैं। प्रथम महायुद्ध की उत्तेजना ने एक बार फिर कई दैनिकों को जन्म दिया। कलकत्ता से 'कलकत्ता समाचार', 'स्वतन्त्र' और 'विश्वमित्र' प्रकाशित हुए, बम्बई से 'वैद्य-देशर समाचार' ने अपना दैनिक संस्करण प्रकाशित करना आरम्भ किया और दिल्ली से 'विजय' निकला। १९२१ में काशी से 'आज' और कानपुर से 'वर्तमान' प्रकाशित हुए। इस प्रकार हम देखते हैं कि १९२१ में हिन्दी-पत्रकारिता फिर एक बार करवटें लेती है और राजनीतिक क्षेत्र में अपना नया जीवन आरम्भ करती है। हमारे साहित्य-पत्रों के क्षेत्र में भी कुछ नई प्रवृत्तियों का आरम्भ इसी समय से होता है फलतः बीसवीं शती के पहले बीस वर्षों को हम हिन्दी-पत्रकारिता का तीसरा चरण कह सकते हैं।

१९२१ के बाद हिन्दी-पत्रकारिता का सामाजिक युग आरम्भ होता है। इस युग में हम राष्ट्रीय (राजनैतिक) और साहित्यिक चेतना को साथ-साथ प्रकटित पाते हैं। इसी समय के लगभग हिन्दी का प्रवेश विश्वविद्यालयों में हुआ और कुछ ऐसे कृती सम्पादक सामने आये जो अंग्रेजी की पत्रकारिता से पूर्णतया परिचित थे और जो हिन्दी-पत्रों को अंग्रेजी, मराठी और बंगला के पत्रों के समकक्ष लाना चाहते थे। फलतः साहित्यिक पत्रकारिता में एक नए युग का आरम्भ हुआ। राष्ट्रीय आन्दोलनों ने हिन्दी की राष्ट्रभाषा के लिए योग्यता पहली बार चोखित हुई और जैसे-जैसे राष्ट्रीय आन्दोलनों का बल बढ़ने लगा, हिन्दी के पत्रकार और उनके पत्र अधिक महत्त्व पाने लगे। १९२१ के बाद गांधीजी के नेतृत्व में राष्ट्रीय आन्दोलन मध्यम तक सीमित न रहकर ग्रामीणों और श्रमिकों तक पहुँच गया और उसके इस प्रसार में हिन्दी-पत्रकारिता ने महत्वपूर्ण योग दिया। सच तो यह है कि हिन्दी-पत्रकार राष्ट्रीय आन्दोलनों में अग्र-पंक्ति में थे और उन्होंने विदेशी सत्ता से झटकर मोर्चा लिया। विदेशी सरकार ने अनेक बार नये-नये कानून बनाकर समाचार-पत्रों की स्वतन्त्रता पर कुठाराघात किया। परन्तु जेल, जुर्माना और अनेकानेक मानसिक और आर्थिक कठिनाइयों भेलते हुए भी हमारे पत्रकारों ने स्वतन्त्र विचार की दीप-शिला जलाए रखी।

१९२१ के बाद साहित्य-क्षेत्र में जो पत्र आये उनमें प्रमुख हैं माधुरी (१९२३), चाँद (१९२३), मनोरमा (१९२४), समालोचक (१९२४), चित्रपट (१९२५), कल्याण (१९२६), सुधा (१९२७), विशाल भारत (१९२५), त्याग-भूमि (१९२८), हंस (१९३०), गंगा (१९३०), विश्वमित्र (१९३३), रूपाम (१९३८) साहित्य सन्देश (१९३८), कमला (१९३६), मधुकर (१९४०), जीवन-साहित्य (१९४०), विश्व-भारती (१९४२), संगम (१९४२), कुमार (१९४४), नया साहित्य (१९४५), पारिजात (१९४५), हिमालय (१९४६) आदि। वास्तव में आज हमारे मासिक साहित्य की प्रौढ़ता और विविधता में किसी प्रकार का सन्देह नहीं हो सकता। हिन्दी की अनेकानेक प्रथम श्रेणी की रचनाएँ मासिकों के द्वारा ही पहले प्रकाश में आई हैं। आज हमारे मासिक जीवन और साहित्य के सभी अंगों की पूर्ति करते हैं और अब विरोधकता की ओर भी ध्यान बाने लगा है। सच तो यह है कि सरस्वती (१९००-), इन्दु (१९०६-१६), माधुरी (१९२३), त्याग-भूमि (१९२८), विशाल भारत (१९२८), हंस (१९३०) और रूपाम (१९३८)-जैसे पत्रों को छोड़कर आधुनिक हिन्दी-साहित्य का इतिहास लिखना ही असम्भव बात है। साहित्य की प्रवृत्तियों की बेसी विकासमान भ्रूलक पत्रों में मिलती है, वैसी

दुस्तकों में नहीं मिलती। वहाँ हमें साहित्य का सक्रिय, उग्राण, यतिशील रूप प्राप्त होता है।

राजनीतिक क्षेत्र में इस युग में बिन पत्र पत्रिकाओं की धूम रही वे हैं कर्मवीर (१६२४), सैनिक (१६२४), सूर्य (१६२६), स्वदेश (१६२१), श्रीकृष्ण-सन्देश (१६२५), हिन्दू-पंच (१६२६), स्वतन्त्र भारत (१६२८), जागरण (१६२६), हिन्दी मिलाप (१६२६), सचित्र दरबार (१६३०), स्वराज्य (१६३१), नवयुग (१६३२), हरिजन सेवक (१६३२) विश्वकण्ठ (१६३३), नवशक्ति (१६३४), योगी (१६३४), हिन्दू (१६३६), देशदूत (१६३८), राष्ट्रीयता (१६३८), संघर्ष (१६३८), चिनगारी (१६३८), नव ज्योति (१६३८), संगम (१६४०), जनयुग (१६४२), रामराज्य (१६४२), लोकवाणी (१६४२), सावधान (१६४२), हुंकार (१६४२), संसार (१६४३) और सन्मार्ग (१६४३)। इनमें से अधिकांश साप्ताहिक हैं, परन्तु जन-मन के निर्माण में उनका योग-दान महत्वपूर्ण रहा है। जहाँ तक पत्र-कला का सम्बन्ध है वहाँ तक हम स्पष्ट रूप से कह सकते हैं कि तीसरे और चौथे युग के पत्रों में जरती-आकाश का अन्तर है। 'हिन्दी केसरी' (१६०७-०६) और 'लोक युद्ध' (११४२) को साथ-साथ रखकर देखें तो यह स्पष्ट हो जायगा कि इन तीस-चौथी वर्षों में पत्र-सम्पादन का बराबर ही बदल गया है और आज पत्र-सम्पादन वास्तव में उच्चकोटि की कला है। राजनीतिक पत्रकारिता के क्षेत्र में 'आज' (१६२१) और उसके सम्पादक भी बाबूराव विष्णुराव पराङ्कर का लगभग वही स्थान है जो साहित्यिक पत्र-कारिता के क्षेत्र में आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी को प्राप्त है। अब तो यह है कि 'आज' ने पत्र-कला के क्षेत्र में एक महान् संस्था का काम किया है और उसने हिन्दी की बीसियों पत्र-सम्पादक और पत्रकार दिये हैं। 'आज' के पत्र-प्रदर्शन पर चलने वाले दैनिकों में से प्रमुख हैं सैनिक (१६२८), शक्ति (१६३०), प्रताप (१६३१), नवयुग (१६३२), नवराष्ट्र (१६३३), भारत (१६३३), लोकमत (१६३१), लोकमान्य (१६३०), विश्वमित्र (कलकत्ता १६१७), मर्मर्ष (१६४१), नई दिल्ली (१६४२), नवभारत (१६३४), अधिकार (१६३८), अन्नगामी (१६३८), आर्यावर्त (१६४२), राष्ट्रवाणी (१६४२), संसार (१६४३), नया हिन्दुस्तान (१६४४), जयहिंद (१६४६) और सन्मार्ग (१६४६)। और भी अनेक दैनिक सामने आये हैं और आज वरदा से हिमालय और अमृतसर से कलकत्ता तक उनका ताना-बाना जुना हुआ है। दैनिक पत्र-कला का विशेष विकास पिछले दो महायुद्धों के बीच में हुआ है और अभी यह अग्रणी दैनिकों की तुलना में छोटी पड़ती है, परन्तु इसमें उन्हे नहीं कि उसकी जगह देना की मिठी में दूर तक चली गई हैं और स्वतन्त्र भारत के नव-निर्माण में उसका महत्त्व उसी प्रकार अग्रिम रहेगा जिस प्रकार राष्ट्रीय जन-संग्राम में उसका नेतृत्व अनुपम था।

ऊपर की विवेचना से यह स्पष्ट है कि आज की हिन्दी-पत्रकारिता के पीछे लगभग १२५ वर्षों की परम्परा है। आधुनिक साहित्य के अनेक अंगों की भाँति हमारी-पत्रकारिता की नई कोटि है और उसमें भी मुख्यतः हमारे मध्यमवर्ग समाज की सामाजिक, सांस्कृतिक, साहित्यिक और राजनैतिक हलचलों का प्रतिबिम्ब है। वास्तव में पिछले १२५ वर्षों का सच्चा इतिहास हमारी पत्र-पत्रिकाओं से ही संकलित हो सकता है। बंगाल में 'से कालेर कपा' ग्रन्थ में पत्रों के अक्षरशः के आचार पर बंगाल के उन्नीसवीं शताब्दी के मध्यमवर्गी जीवन के पुन-निर्माण का प्रयत्न हुआ है। हिन्दी में भी ऐसा प्रयत्न बांछनीय है। एक तरह से उन्नीसवीं शती में साहित्य कही जा सकने वाली चीज बहुत कम है और जो है भी, वह पत्रों के पृष्ठों में

ही पहले-पहल सामने आई है। भाषा-शैली के निर्माण और वाणीय शैली के विकास में पत्रों का योग-दान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रहा है, परन्तु बीसवीं शती के पहले दो दशकों के अन्त तक मासिक पत्र और साप्ताहिक पत्र ही हमारी साहित्यिक प्रगतिशयों को काम देते और विकसित करते रहे हैं। द्वितीय युग के साहित्य को हम 'उत्पत्ति' और 'ईशु' में जिस प्रयोगात्मक रूप में देखते हैं, वही उस साहित्य का असली रूप है। १९२१ ई० के बाद साहित्य बहुत-कुछ पत्र-पत्रिकाओं से स्वतन्त्र होकर अपने पैरों पर खड़ा होने लगा, परन्तु फिर भी विशिष्ट साहित्यिक आन्दोलनों के लिए हमें मासिक पत्रों के पृष्ठ ही उसटने पड़ते हैं। राष्ट्रीयता के लिए तो पत्र-पत्रिकाएँ महत्त्वपूर्ण हैं ही। वस्तुतः पत्र-पत्रिकाएँ जितनी बड़ी जन-संख्या को कुंती हैं, विशुद्ध साहित्य का उतनी बड़ी जन-संख्या तक पहुँचना असम्भव है। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद पत्र-पत्रिकाओं का महत्त्व और उनका उत्तरदायित्व बढ़ा है। आज हिन्दी राष्ट्रभाषा घोषित हो गई है और कई प्रान्तों में वही एक-मात्र राष्ट्रीय भाषा है। हिन्दी-पत्रकारिता बीरे-बीरे अंग्रेजी पत्रकारिता का स्थान ले रही है और निकट भविष्य में हम उसे और भी व्यापक और सरास देख सकेंगे।



हिन्दी साहित्य पर संस्कृत साहित्य का प्रभाव

‘संस्कृत हमारी भाषा के लिए गंगा नदी है। मुझे लगता रहता है कि वह मूल जाय तो भाषाएँ निर्मोत्य बन जाएँगी।’

—महात्मा गांधी

हिन्दी संस्कृत की पुत्री है। पुत्री सर्वांग में माता का वैभव-विकास होती है। हिन्दी का जीवन-रस संस्कृत के सारस्वत स्रोत से प्रवाहित हुआ है। हिन्दी का यह महात्मा गौरव है। भाषा, शब्दावली, व्याकरण, भाव, वस्तु, आदर्श और परम्परा—प्रत्येक क्षेत्र में हिन्दी पर संस्कृत का भरपूर प्रभुत्व है। अथवा उदार मन से सोचें तो हिन्दी ने संस्कृत से उन्मुक्त दान पाया है। हिन्दी की स्थिति उस कौपल के समान है जो प्राचीन पर्व का उत्तराधिकार सम्भालकर नव जीवन के लिए फुटाय लेती है। भाषाओं का विकास अवश्यमान है। मानवी संस्थाओं के समान भाषा भी परिवर्तित होती है। वैदिक भाषा, संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, प्राचीन लोक-भाषा और अपभ्रंश हिन्दी—इस क्रम से तीन सहस्र वर्षों से भी अधिक लम्बे समय तक इस देश में भाषा और साहित्य का अनवरत विकास होता रहा है। हिन्दी उसकी अन्तिम कड़ी है; और जहाँ तक मध्य देश का सम्बन्ध है हिन्दी ने ही साहित्य और संस्कृति के इस बहुमूल्य वरादाय को सर्वांग में प्राप्त किया है। मनु के शब्दों में मध्यदेश भारत का हृदय है। आद्य मध्यदेश की भाषा राष्ट्रीय गौरव से सम्पन्न हुई है। भारत के भाषा-सम्बन्धी इतिहास की यह स्वाभाविक पूर्णा हुई है।

वैदिक भाषा इस देश की प्राचीनतम भाषा है जिसका साहित्य इस समय भी उपलब्ध है। शब्द-सम्पत्ति और भाव-प्रकाशन की दृष्टि से वह अत्यन्त समृद्ध भाषा थी। हिन्दी की निजी प्रकृति तो वैदिक भाषा के साथ ही अस्तित्व में आ गई थी। धातु और प्रातिपदिक, प्रकृति और प्रत्यय, समास और वाच्य, कृदन्त और तद्धित, देश वाचक, काल वाचक, सम्बन्ध वाचक शब्द—इस प्रकार भाषा का भरा-पूरा ढाँचा वैदिक भाषा में ही मिलने लगता है जो विकास के प्रत्येक चरण में और सशक्त बनता गया, एवं उसकी जो मौलिक भाषा-रूपना थी वह उत्तरोत्तर इन्द्रि को प्राप्त होती हुई अन्त में हिन्दी को मिली है। विराट् प्रकृति, अग्नि, वायु, आदित्य, पृथिवी, दुलोक, बृहस्प-जीवन, कर्म और ज्ञान, मन और ग्रन्थ, धन और सुवर्ण, शरीरावयव और सौन्दर्य, नृत्य-गान, स्त्राभूषण, खान-पान, पशु-पक्षी, औषधि-वन्स्पति, वीरता और युद्ध, देवी-देवता, इत्यादि अनेक क्षेत्रों में शब्दों और भावों का समृद्ध भंडार वैदिक युग में ही प्राप्त होता है।

उदाहरण के लिए अकेले कर्ण के अन्तर्गत हमारे जीवन के अविशेष प्रमुख शब्द श्रुत्येद की भाषा में से अस्तित्व में आ चुके थे—कवि, कर्म, कन्या, ककुत्था, कट्या, कतम, कति, कतिषा, कदा, कनिष्ठ, कपदी, कपि, कपोत, कपिल, करण, कर्ष, कर्ता, कर्मण्य, कला, कल्प,

कल्याण (कल्याणी), कवित्व, काव्य, करप, काम, कामी, काम्य, काल, किरण, किरिच, कुच, कीनाय (= किरान), कुक्षि, कुमार, कुम्भ, कुल, कुलिया, कुल्या, कूप, कूल, कूट, कच्छ, कृत, कृति, कृपण, कृपा, कृश, कृशानु, कृषि, कृष्ण, केतु, केवट, केवल, केरा, केरी, कैशिनी, कोप, कोरा, कठ, कन्दन, कमल, क्रियमाण, कीबन्त, कुड, क्षत्र, क्षत्रिय, क्षपा, क्षमा, क्षय, क्षर, क्षिति, क्षिप, क्षीर, क्षीरपाक, क्षुद्र, क्षुपा, क्षुर, क्षेत्र, क्षेत्र, क्षोणी, क्षोद, क्षोमण, क्षमा। इनमें से कुछ शब्द ज्यों के-त्यों और कुछ रूप बदलकर आज हिन्दी भाषा की निधि हैं। विकास की लम्बी पगडंडी पार करते हुए वे हिन्दी को अपने उप-कालीन तेजस्वी रूप में प्राप्त हुए हैं। कवि, काव्य, कला, काल, काम, कर्म, कृषि, कोरा, क्षेत्र, क्षीर, कल्याण-जैसे शब्द हिन्दी-साहित्य और हिन्दी-संसार के रोम रोम में व्याप्त हैं; हिन्दी के चिन्तन के वे ऐसे ही स्फुट प्रतीक हैं जैसे वैदिक युग में वैदिक दर्शन के लिए थे। इसी प्रकार वैदिक भाषा सच्चे अर्थों में हिन्दी की आद्या जननी थी। उस कामधेनु के क्षीर से हिन्दी का अंग-प्रत्यंग आज तक पोषित है। गण, गणपति, गति, गंगा, गम्भीर, गौ, गाथा, गिरा, गिरि, गुह, गुहा, गुह्य, गृह, गृहपति, गोत्र, गोप, गौरी, ग्राम, ग्रीम—इनमें से प्रत्येक शब्द ऋग्वेदकालीन होते हुए भी हिन्दी के उदार प्रांगण में किलोल कर रहा है। काल-कम से इतिहास के पपेटों ने शब्दों का भी रूप बदल दिया है। कङ्कुर से कउआ—कौआ, कपर्द से कवडु—कउडु—कौडा, कुक्षि से कुक्खि—कोल, कतिवा से कइहा, क्षीर से क्षीर, क्षुद्र से क्षुद्र-क्षुद्र, क्षोद से खोवा—ये नये शब्द प्राकृत और अपभ्रंश के प्रभाव से बने और लोक-भाषाओं में घुल-मिल गए हैं। हिन्दी के विकास की प्रकृति निराकरण-प्रधान नहीं है, वह कई रूपों को स्वीकार करती है। आज हिन्दी की भाषा-शैली में कङ्कुर और कौआ दोनों मान्य हैं। वैदिक क्षपा से पहलवी—फारसी के खँवे में ढलकर शव (=रात) शब्द भी हिन्दी को प्राप्त हुआ है जो शवन्म में प्रयुक्त है। हिन्दी की उदार धृति उसके प्रति भी कुण्ठित नहीं है। इस प्रकार हिन्दी का पवित्र यह वैदिक-संस्कृत प्राकृत-अपभ्रंश की सुदीर्घकालीन दृष्ट-काचिति से सम्पादित वेदी में सम्पन्न हो रहा है।

न केवल शब्द, बल्कि अर्थ और भावों के लिए भी हिन्दी संस्कृत के अवृत्त बल से प्रोक्षित है। उदाहरण के लिए—

यस्ते अथ कृषकश्चमज्जरोचेऽपूर्णं देव वृत्तवन्तमग्ने । (ऋ० १०।१२।६)

‘मन्दी-मन्दी आँच पर जो घृतयुक्त मालपूर आज हमने तैयार किये हैं।’ इस पृष्ठस्थी-जीवन की नित्य परिचित स्थूल घटना को जिस सुन्दर ऋग्वेदीय वाक्य में कहा गया है वह पड़ते ही प्रत्येक हिन्दी-भाषी के हृदय के निकट की वस्तु प्रतीत होती है। अथवा, अप्यात्म अर्थ की दृष्टि से—

अथा मध्ये तस्थिर्वांसं तुष्ठा विवृकञ्जितमम् । (ऋ० ७।८६।४)

इस सन्ध्या भाषा के कितना निकट है, मानी आप्यात्मिक अनुभव की एक ही धारा की दो लहरें हों। श्री आनन्दकुमार स्वामी का तो यह अनुभवसिद्ध अभिमत था कि ऋग्वेद के ऋषियों को जो विदित था। उसमें अनभिषदी ने क्या कुछ नहीं जोड़ा।^१ अप्यात्म विचारों की अनेक

१. ‘I am sure that the Upniads add nothing new to what must have been understood by the “authors” of the Rigveda, who could not have written what they did without knowing what they were doing.’

भारतमें इस देश में प्रवाहित हुई। उपनिषदों में, पुराणों में, दर्शनों में वे बहुत प्रकार से परकायित हुई, और पारस्परिक आदान-प्रदान से अनुपहृत होती रहीं। संस्कृत के महाकाव्यों और भारतीय कलाओं पर भी विचारों के उन मौलिक अभिप्रायों की छाप पड़ी है। वैदिक 'देवसुरम्', देवों और अशुरों के विराट् संघर्ष की कल्पना बार-बार संस्कृत काव्यों और पुराणों में आती है। पुराणों के गाय-वाहन का अचिरांत ठाठ इसी अभिप्राय से निर्मित हुआ है। राम और रावण के युद्ध की कल्पना भारतीय अध्यात्म की उसी प्राचीन बारहलकी से बनी है, जो कालान्तर में हिन्दी के और अन्य प्रादेशिक भाषाओं के रामायण-वाङ्मय की बनवित्री हुई। वाल्मीकि ने संस्कृत-रामायण में जिस शब्द ब्रह्म का दर्शन किया उसके सहस्रमुखी पुष्कल विधान का बल पाकर ही देश्यभाषाओं का रामायण-साहित्य बना है और जैना गोस्वामी जी ने लिखा है, इस साहित्य में अनेक पुराण और वेद, शैव और वैष्णव आगम, एवं कितने ही अन्य स्रोतों से स्वच्छन्द सामग्री का ग्रहण किया गया है। वेदमत, सन्तमत, लोभमत—तीनों परम्पराएँ हिन्दी के बर्तमानस्थित काव्य-साहित्य में मिली हैं। जिन वशों और अर्थ-संज्ञों का, स्तों और छन्दों का, एवं ज्ञान (बोध) और विशाल का 'रामचरितमानस' के आरम्भ में स्वरूप किया गया है उनका पूर्ण विकसित क्षेत्र संस्कृत-साहित्य में ही था जो कवि को इष्ट है। अक्षर और अर्थ, नाना अलंकार और अनेक प्रकार के छन्द, भाव-भेद और रस-भेद—काव्य-सम्बन्धी ये विशेषताएँ भी संस्कृत-साहित्य के मूल स्रोत से हिन्दी-काव्य को मिली थीं और आज भी मिल रही हैं। किन्तु काल-क्रम से, राष्ट्र की प्रतिभा ने और भी जिस वस्तु का नया स्वरूप किया, वह भी हिन्दी के कवियों और साहित्यिकों को मान्य और शिरोधार्य रहा है। इसी भावना से गोस्वामी जी ने लिखा था :

जै माकृत कवि परम सयाने । भाषा जिन्ह हरि चरित बखाने ॥

अये जे अहहिं जे हो इहहिं आगे । पनबों सबवि कवट ब्रह्म खाने ॥

प्राकृत साहित्य की जो कुछ देन थी, भाषा अर्थात् अपभ्रंश-काव्यों की जितनी परिपाटी थी सबको स्वीकार करके, अपना बनाकर हिन्दी की मानस-मन्द्राकिनी आगे बढ़ी। और दूसरी चौपाई में तो, गोस्वामी जी भविष्य के लिए भी हिन्दी-भाषा की नीति निर्धारित कर गए हैं। जो हो चुके हैं, वो इस समय वर्तमान हैं, जो आगे जन्म लेंगे, उन समस्त काव्य और कवियों को, साहित्य और साहित्यिकों को हिन्दी के लेखक की प्रणामाञ्जलि अर्पित है, हिन्दी-भाषा उन सबके प्रति स्वागत की आरती सँजोती है। यही हिन्दी की उदार वाणी है। हिन्दी गंगा की धारा के समान समन्वय का मन्त्र पाकर आगे बढ़ी है। वह न केवल अपने प्राचीन 'नाना पुराण निगमा-गम' साहित्य से उपकृत हुई है, बल्कि 'वचिदन्त्यतोऽपि,' अन्य स्थानों से भी जो उपयोगी तत्त्व उसे मिलता है उसे सिर माथे पर रखती है। हिन्दी सारवस्तु के निराकरण की बात सोचती ही नहीं। यह हिन्दी का आत्मधर्म है।

'व्यास आदि कविपुङ्गव नाना'—इस पंक्ति में संस्कृत-साहित्य के सभी महाकवि और उनकी कृतियों परिगृहीत हैं। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, भारवि, माघ, हर्ष, बाण, दशरथ, भवभूति, सबने हिन्दी को प्रभावित किया है। इनमें से अनेकों के अनुवाद, भावार्थ हिन्दी में हुए हैं। 'वन्दे मुनिपदकंज रामायण बेहि निरमयेठ' के द्वारा तुलसीदास जी ने 'वाल्मीकि रामायण' को कालिदास के सदृश अपने सम्मुख रखा था। तब से लेकर मारतेंद्र जी के पिता श्री गिरिधर-दासजी-कृत 'वाल्मीकि रामायण' (सर्तों काय्य पचाडुवाद) तक वाल्मीकि के कई अनुवाद और

भाषार्थ हिन्दी को प्राप्त हुए। छत्रचारी ने संवत् १६१४ में 'वाल्मीकि रामायण' के तीन काण्डों का अनुवाद किया; सन्तोषसिंह ने सं० १८६० में उसका भाषानुवाद किया; और गणेश कवि ने 'वाल्मीकीय रामायण-श्लोकार्थ प्रकाश' के नाम से रामायण के बालकाण्ड तथा सुन्दरकाण्ड के पाँच सर्गों का भाषानुवाद किया। वस्तुतः १५वीं शती से १८वीं शती तक हिन्दी का जो पद्य और गद्य-साहित्य बना उसका शतांश भी अभी नहीं छपा। भाषा के विकास और साहित्य के इतिहास के लिए उसका प्रकाशन आवश्यक है। 'अध्यात्म रामायण' के भी हिन्दी में अनुवाद हुए। रामचरित और रामायण के अन्य पात्रों पर हिन्दी में सहस्राधिक ग्रन्थों की रचना हुई, जिनमें कुछ पूर्व भाव लेकर और कुछ नई कल्पना से लोक में राम-कथा का विकास और रूप-परिवर्तन होता रहा। इसी प्रकार 'महामारत' और उसके खंड-कथानकों पर हिन्दी में बराबर ही कार्य होता रहा। १८वीं शती में कवि खुनाय के पुत्र गोकुलनाथ, पौत्र गोपीनाथ और गोकुलनाथ के शिष्य मण्डिदेव ने 'महामारत' का भाषा में अनुवाद किया या जिसकी प्रति कागि-राज के पुस्तकालय में है और अभी तक अप्रकाशित है। सं० १७५७ में छत्रसिंह ने 'विजय-मुकावली' के नाम से महामारत की कथा स्वयम्भू प्रकल्प-काव्य के रूप में कई छन्दों में लिखी। दिग्गज कवि ने सं० १७६६ में 'भारत-विलास' नाम से महामारत की कथा का वर्णन किया। मनसिराम पाण्डे ने सं० १८६४ में महामारत की संक्षिप्त कथा 'भारत-प्रबन्ध' के नाम से लिखी। सं० १६१२ में नवलसिंह ने महामारत को अपनी साहित्य-साधना का प्रिय विषय बनाकर 'मूल-भारत', 'भारत-सावित्री', 'भारत कवितावली', 'भारतवार्तिक' की हिन्दी में रचना की। हिन्दी-साहित्य के इतिहास की परम्परा में ये सब ध्यान देने योग्य हैं। १८वीं शती में विशेष रूप से हिन्दी के साहित्यिकों ने संस्कृत-साहित्य के भाषानुवाद की ओर ध्यान दिया था। 'भगवद्गीता' के भी अनुवाद उस समय और बाद में हुए। सं० १७६१ में आनन्दराम ने 'परमानन्द प्रबोध' नाम से गीता का अनुवाद किया, और सं० १७६२ में जनभुवाल ने 'कृष्णार्जुन संवाद' नाम से गीता का हिन्दी-रूपान्तर किया। भगवानदास ने सं० १७५६ में गीता की रामानुजी टीका का 'भाषामृत' नाम से अनुवाद किया। संस्कृत भागवत् को आधार बनाकर हिन्दी-साहित्य में अनुवाद और नूतन रचना की बाढ़ ही आ गई। कृष्ण-भक्ति-शाला में भगवत्सेवा का धैरा भारी मंडान है उससे कम विस्तृत साहित्य का मंडान नहीं है। भागवत की लीलाओं का गान करने वाले अष्टछाप के कवि और उनके सदस्यों अनुकर्ताओं ने कृष्ण-साहित्य का क्षेत्र विस्तार किया जिसमें संस्कृत-साहित्य के भाव, शब्दावली और रूप-विधान का स्वच्छन्द आभय लिया गया है। रास, दान, मान, गोवर्धन आदि लीलाएँ संस्कृत और हिन्दी दोनों में समान प्रिय हुईं। इनमें सबसे महत्त्वपूर्ण साहित्यिक प्रभाव जयदेव के पद-साहित्य का है। कृष्ण-भक्ति-शाला का साहित्य पद-साहित्य ही है। न केवल हिन्दी, बल्कि अन्य प्रादेशिक भाषाओं में भी संस्कृत की पद-साहित्य-परम्परा क्षेत्र फैली। कन्नड़ भाषा के दास कवियों का पद-साहित्य अत्यन्त प्रभावशाली है।

हिन्दी का नायिका-भेद-सम्बन्धी साहित्य संस्कृत पर आश्रित है। इनमें भावुदत्त-कृत 'रसमंजरी' (१५वीं शती विक्रमी) अत्यन्त प्रसिद्ध संस्कृत-ग्रंथ है, जिसके आधार पर अनेक भाषा-ग्रंथों की रचना हुई। भावुदत्त के आधार पर कृपाराम ने सं० १५६८ में 'हित-तरंगिणी' नामक नायिका-भेद का सबसे प्राचीन ग्रंथ लिखा। प्रसिद्ध भक्त कवि नन्ददास ने भी भावुदत्त कृत रसमंजरी के आधार पर ही 'हिन्दी-रसमंजरी' (नायिका-भेद-सम्बन्धी ग्रंथ) की रचना संवत् १६२४-३० के

लगभग की। (रसमंजरी अनुसार के नन्द मुमति अनुसार। वरन्त वनिता-भेद जहाँ प्रेमसार विस्तार।) शाहबर्दों के काल में सं० १६८८ में सुन्दरदास ने 'सुन्दर शृङ्गार' नामक नायिका-भेद पर ग्रंथ लिखा। उन्होंने ही ब्रजभाषा में 'सिंहासन द्वात्रिंशिका' का भी अनुवाद किया था और 'शान-समुद्र' नाम से एक दार्शनिक ग्रंथ भी लिखा। संवत् १६४८ में केशवदास जी ने विविध संस्कृत-ग्रंथों को आधार बनाया। 'रसिकप्रिया' ग्रंथ लिखा, जो काव्य की सरसता और भावों की प्रीति की दृष्टि से अत्यन्त उत्कृष्ट रचना मानी जाती है। सुन्दरदास और केशवदास के ग्रंथों का दक्षिण के मुसलमान कवि अकबर शाह ने अपनी संस्कृत 'शृङ्गार-मंजरी' में भी प्रमाथोल्लेख किया है। चिन्तामणि ने सं० १७०७ में 'कवि कुल कल्पतरु' की रचना की, जिसमें नायिका-भेद के अतिरिक्त काव्य-शास्त्र के अन्य अंगों का भी मार्मिक विवेचन किया गया है। हिन्दी-भाषा का शृङ्गार-सम्बन्धी रीतिकालीन साहित्य संस्कृत-साहित्य की परम्परा से ही अनुप्राणित हुआ है। मतिराम और देव ने इस साहित्य को अत्यन्त सरस बनाया और लज्ज पल्लवित किया। काव्य-शास्त्र के सभी विषयों पर देव ने ग्रन्थ-रचना की और नायिका-भेद-विषयक कितने ही ग्रन्थ लिखे। कहा जाता है कि उन्होंने संस्कृत में 'शृङ्गार विलासिनी' नामक एक ग्रन्थ सं० १७५७ में बनाया जिसमें हिन्दी के छन्द छप्पय, सवैया, दोहा आदि प्रयुक्त हुए हैं। १८वीं शती में हिन्दी-भाषा और उसके बाह्य-रूप-विधान की प्रीति इससे सिद्ध होती है। हिन्दू और मुसलमान, कोई भी दरबार ऐसा उस समय न था जहाँ हिन्दी की कविता और साहित्य को समाग्र्य न मिला हो। हिन्दी का विस्तृत काव्य-लक्षण-सम्बन्धी-साहित्य संस्कृत की देन है। मम्मट आदि आचार्यों ने जो-कुछ इस विषय में परिपक्व चिन्तन किया था उसे हिन्दी के आलंकारिक आचार्यों ने अपना उपवीज्य बनाया। काव्य-लक्षण, काव्य-भेद, शब्दार्थ, ध्वनि, भाव-भेद, रस, अलंकार, काव्य के गुण-दोष, चित्र काव्य आदि विषयों पर हिन्दी के आलंकारिक आचार्यों ने संस्कृत की परम्परा का अनुसरण करते हुए गहरी खान-बीन की। हिन्दी-काव्य-सम्बन्धी शब्दावली और परिभाषाएँ प्रायः वे ही हैं जो संस्कृत में थीं। सैयद गुलाम नबी 'रसलील' ने सं० १७६६ में 'रस-प्रबोध' नामक ग्रन्थ के सहस्राधिक दोहों में रस-भेद, भाव-भेद और नायिका-भेद का सर्वाङ्गपूर्ण वर्णन करते हुए पारिभाषिक शब्दावली संस्कृत की ही रखी, यथा असाध्या नायिका के पाँच उपभेदों में समीता, युक्कनसमीता, दूतीवर्जिता, अतिक्रान्ता आदि नाम शुद्ध संस्कृत के हैं। संस्कृत ग्रन्थों से भी अधिक जहाँ विषय का विस्तार किया जाता था, वहाँ भी शब्दावली के निर्माण में संस्कृत की ही परम्परा बरती जाती थी। सभी शास्त्रीय ग्रन्थों में आज तक हिन्दी की यही पद्धति रही है अर्थात् संस्कृत-कव्य परिभाषा और शब्दावली की रक्षा। कहीं-कहीं लेखकों ने स्पष्ट कहा है कि उन्होंने अपने ग्रन्थ का विषय संस्कृत से लिया है, जैसे चन्द्रशेखर कवि ने अपने 'रसिक-विनोद' ग्रन्थ में नवरस का वर्णन सं० १६०३ भरत मतानुसार किया है। वस्तुतः हिन्दी-साहित्य के लिए यह पूरे खोब-निकुन का विषय है कि संस्कृत-ग्रन्थों से हिन्दी का काव्य, अलंकार, रस और नायिका-भेद-सम्बन्धी साहित्य कहीं तक अनुप्राणित और उपकृत हुआ है।

हिन्दी के पूर्व विद्वान् संस्कृत के नाटक और काव्य-साहित्य के भी अति सज्जक थे। संस्कृत के सभी प्रसिद्ध ग्रन्थों का हिन्दी में अनुवाद किया गया। जिस वर्ष गोस्वामी जी का स्वर्ण-वात्स हुआ उसी वर्ष सं० १६८० में पंजाब के कवि हृदयराम ने संस्कृत 'हनुमन्नाटक' के आधार पर 'भाषा हनुमन्नाटक' लिखा, जिसकी कविता बड़ी सुन्दर और परिमार्जित है। औरङ्गजेब के

समकालीन भारवाह के महाराज लखनसिंह ने 'प्रबोध-बन्धोदय' नाटक का अनुवाद किया। श्रीरंगनेत्र के पुत्र आनन्दराह के आश्रित निवाज कवि ने सं० १७३७ में 'शकुन्तला' का अनुवाद किया। कवि गयोरा-कृत-*'प्रद्युम्नविजय'* नाटक अनेक प्रकार के कुन्दी में छत अंकों में उभापा हुआ है, जो रचना की दृष्टि से स्वतन्त्र होते हुए भी पुराने संस्कृत कथावक् पर आश्रित है। संस्कृत नाटकों के भाषानुवाद की यह परिपाटी राजा लखनसिंह और कविवर सत्यनारायण तक चली आई। वस्तुतः हिन्दी में इस परम्परा को और भी अधिक आभय मिलना चाहिए था।

हिन्दी का प्राचीन नीति-साहित्य और दर्शन-साहित्य भी अधिकांशतः संस्कृत की देन है। कृष्ण कवि ने सं० १७६२ में 'विदुर प्रज्ञागर' की रचना की। 'पंचतन्त्र', 'हितोपदेश'-वैसे विश्व-प्रसिद्ध ग्रन्थों के भी हिन्दी में अनुवाद हुए। दार्शनिक साहित्य तो हिन्दी का अत्यन्त विस्तृत है जिसका क्रमबद्ध इतिहास अभी लिखा जाना शेष है। ऊपर गीता के अनुवादों का उल्लेख हो चुका है। सं० १८३७ में अनेमानन्द ने 'नाटक दीप' के नाम से 'भाषा पंचदशी' की रचना की। श्री लल्लुलाल से भी ६२ वर्ष पूर्व के प्रौढ़ गद्य-लेखक श्री रामप्रसाद निरंजनी ने सं० १७६८ में 'भाषा योगवसिष्ठ' नाम का गद्य-ग्रन्थ बहुत साफ-सुथरी खड़ी बोली में लिखा। ये हिन्दी के प्रथम प्रौढ़ गद्य-लेखक माने जा सकते हैं, जिनकी भाषा शुक्लजी के अनुसार अत्यन्त मृदुला-बद्ध साधु और व्यवस्थित है। 'योगवसिष्ठ' का एक अनुवाद सं० १७१४ में ही हो चुका था। रामप्रसाद के बाद भी तीन अनुवाद हुए। प्रसिद्ध भिखारीदास जी ने 'विष्णु-पुराण' का भी भाषानुवाद किया था। धर्म, नीति और दर्शन-सम्बन्धी अनेक प्रसंग हिन्दी-साहित्य में सीधे संस्कृत से आते रहे हैं। नियुग और सगुण दोनों शाखाओं पर संस्कृत के दार्शनिक चिन्तन की गहरी छाप है। भक्ति-संतुत बेदान्त यही हिन्दी-साहित्य का राष्ट्रीय दृष्टिकोण १८वीं शती तक उकसाती था। इस महान्ग्रन्थ की जड़ें विश्व ही संस्कृत-साहित्य में फैली हुई हैं।

सीतापती, ज्योतिष, माघननिदान, शालिहोत्र, अमर कोष आदि वैज्ञानिक साहित्य के भी किन्तु ही अनुवाद हिन्दी में पाए जाते हैं। अरभ्रंश युग से ही ये विषय संस्कृत से लोक-भाषा में आने लगे थे। ठकुर केह ने, जो अलाउद्दीन के समय में दिल्ली की टफ्ताल के अफ्फच थे, गणित, रत्न परीक्षा, ज्योतिष आदि विषयों पर ग्रन्थ लिखे; जिनमें सबसे महत्वपूर्ण 'ग्रन्थ-परीक्षा' है, जो भारतीय सिक्कों पर एक-मात्र उपलब्ध ग्रन्थ है और जिसमें ६वीं शती से १३वीं शती तक के लगभग तीन सौ सिक्कों के नाम मोल-तोल दिये गए हैं।

हिन्दी-साहित्य में सतसई, शतक, पंचाशिका, बलीली, बहसरी, बावनी, आदि के ढंग सैकड़ों ग्रन्थ हैं, जिनका बाहरी विधान संस्कृत से आया है। संस्कृत-प्राकृत में 'गाथा सप्तशती', 'आर्या सप्तशती' प्रसिद्ध रचनाएँ हैं। हिन्दी में सतसई की परम्परा खूब फूली-फली। गुप्त-काल में ही सिद्धसेन दिवाकर ने ३२ बलीसियों की रचना की थी। 'सांख्य सप्तति' प्रसिद्ध ही है। बाणभट्ट ने 'हर्षचरित' में रास पलों का उल्लेख किया है, जो परम्परा हिन्दी के रास, रासो, रासा ग्रन्थों में परलवित हुई। यह किसी समय लोक-साहित्य था, जो पीछे लिखित साहित्य के रूप में आ गया।

संस्कृत-साहित्य और भाषा हिन्दी के रोम-रोम में व्याप्त रही हैं। जैसा गान्धी जी ने अपने आर्य अनुभव से लिखा था वह प्रुव सत्य है—'संस्कृत हमारी भाषा के लिए गंगा बदी है। इसके लगता रहता है कि वह खल बाग तो मत्पाएँ निर्माज्य बन जायँगी।' संस्कृत का अमूल हिन्दी

को मिलते रहना चाहिए। उस स्रोत में हिन्दी की जीवनदायिनी प्रायः-वारा का रस है। हिन्दी के विभक्त की एक विशेषता यह रही है कि संस्कृत से इतना अभिन्न रहते हुए भी उसने अपनापन बनाए रखा और अपने रूप-विधान के लिए अनेक प्रकार के नये छन्द, साहित्यिक रूप और भाषा-शैलियों का स्वाभाविक विकास किया है। कहीं भी हिन्दी की प्रगति संस्कृत के भार से कुण्ठित नहीं हुई। वहाँ भी संस्कृत की धारा मिली वहीं हिन्दी ने नवीनता प्राप्त किया। वस्तुतः अपभ्रंश के बाद संस्कृत के शब्द-रूपों का वरदान पाकर ही हिन्दी की नवीन शैली प्रवृत्त हुई। इसका सर्वोत्तम रूप रामायण में मिलता है : 'नव रत्नान्न न्न विहरणशीला। सोह कि कोकिल विपिन करीला।' हिन्दी की परिमार्जित और टकसाली शैली है। उसी के साथ जनपदीय शैली भी कच्चे-से-कच्चा मिलाकर चलती रही। उषी रामायण में गोंगी की यह शैली भी धुली मिली है :

सुन केवट के सैन, प्रेम छपेटे छपेटे ।

बिहँसे करना अयन, चितह जानकी जयजय तन ॥

अथवा

सीध समीप प्रामथिय जाहीं । पूजत अति सनेह लकुचाहीं ॥

बार बार सब जागहि पाए । कहहि बचन खुद सरख सुभाए ॥

राजकुमारि बिनय सन करहीं । तिय सुनाय कछु पूँछत करहीं ॥

स्वामिनि अभिनय कमलि हमारी । बिजयु न मायबि जाभि गँवारी ॥

वस्तुतः भाषा की दृष्टि से गोसाईं जी ने 'रामचरित मानस' और 'विनयपत्रिका' में जितने बहुसंख्यक संस्कृत शब्दों का प्रयोग किया है जतने नए शब्द संस्कृत के कवियों में भी विरलों ने ही प्रयुक्त किये हैं।

हिन्दी-प्रबन्ध-काव्यों के भीतर की वर्णन-शैली और वस्तु-विधान पर भी संस्कृत-साहित्य का पनिष्ठ प्रभाव था। दण्डी ने महाकाव्य के लक्ष्य गिनाते हुए लिखा कि अच्छे प्रबन्ध काव्य में पुञ्ज-बन्ध, विवाह, उद्यान-क्रीडा, सलिल-क्रीडा, दिग्विजय, सूर्योदय, सूर्यास्त, चन्द्रोदय आदि के वर्णन रहने चाहिये। हिन्दी के प्रबन्ध-काव्यों में ये लक्ष्य अति स्पष्ट हैं। संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश की परिपाटी के अनुसार काव्य के आरम्भ में सवजन-प्रशंसा और दुर्जन-निन्दा का वर्णन रहना चाहिए, कालिदास और बाण ने भी इस पद्धति का कलात्मक ढंग से निर्वाह किया। 'भविष्यत्कहा' नामक अपभ्रंश-काव्य के आरम्भ में सवजन-दुर्जन-लक्ष्यों का विस्तृत वर्णन आया है। 'रामचरित मानस' में उसी परम्परा का निर्वाह किया गया है। इसी प्रकार किसी उद्यान में सरोवर के तट पर स्थित मन्दिर में देव-पूजन के लिए आई हुई नायिका और नायक का सम्मिलन प्राचीन अभिप्राय था। 'कादम्बरी' में महारवेता-वृत्तान्त में वह मिलता है। उसी का निर्वाह तुलसी और ज्ञानपी ने किया है। तुलसीदास जी ने चन्द्रोदय का वर्णन करते हुए सिंह का उपमान दिया है जो 'रामायण' का अत्यन्त उत्कृष्ट साहित्यिक स्थल है :

पूरव दिशि गिरि-गुहा निवासी । परम प्रताप सैन बल रासी ॥

भक्त नाग तम कुम्भ बिहारी । सति केसरी लम्ब बल चारी ॥

बिभुरे बल सुकुलाहल धारा । भिषि सुन्दरी केर सिंगारा ॥

इसकी तुलना बाण के निम्न लिखित वर्णन से करने पर कितना सादृश्य मिलता है :

शक्तिसिद्धिर्वाग्माय तमः करिष्यमसम्भवेन युवताकञ्चोदेनैव
 यवज्जतामुपनीयमानमुद्यमिरे सिद्धयुग्मरी कुचपुलेन चन्दनचूर्णराशिमेव पाङ्करी
 कियमाख्यम् । (कादम्बरी)

अथवा

अहाँ बिहोकि मृगसावक बननी । जनु तहाँ बरिस कमल सित अचनी ॥
 की सुन्दर उद्रेक्षा संस्कृत-साहित्य में चिर परिचित है ।

बाग्य ने लिखा है : अपांग विक्षेपैरचलित कुचलयनमयीमिव कियमाख्यामवनीम् ।

संस्कृत और हिन्दी में इस प्रकार सादर्य सम्बन्धों की इयत्ता नहीं है । संस्कृत की शब्द-सम्पत्ति और कल्पना-समृद्धि हिन्दी की निसर्ग-प्राप्त निधि रही है । संस्कृत के पुष्कल रूप-संभार का उतराधिकार प्राप्त करके हिन्दी उससे भी आगे बढ़ी और उसने भाषा एवं साहित्य सम्बन्धी शैली का अपना रूप-लावण्य प्राप्त किया । वही हिन्दी का निजी तेज है ।

भविष्य के लिए तो हिन्दी का उत्तरदायित्व और भी महान् है । संस्कृत-साहित्य और भारतीय संस्कृति की अभूतपूर्व जानकारी पिछले सौ वर्षों में हमारे राष्ट्र को प्राप्त हुई है । उस समस्त निधि को हिन्दी के माध्यम से प्रस्तुत करना होगा । भारतीय संस्कृति, इतिहास, कला और साहित्य के सम्बन्ध में अनुसंधान, प्रकाशन और ग्रन्थ-प्रणयन का समस्त उत्तरदायित्व हिन्दी भाषा को उठाना होगा । यह हिन्दी की पद-प्रतिष्ठा के अनुकूल है । दूसरे संस्कृत-साहित्य में जितना भी ज्ञान-विज्ञान, सांस्कृतिक जीवन की सामग्री और साहित्यिक रस है उसे हिन्दी के माध्यम से प्रकट करना होगा । तभी हमारे राष्ट्र की सांस्कृतिक परम्परा अविच्छिन्न रहेगी । 'श्रुतबेद' से लेकर पतंजलि के 'महाभाष्य' तक, एवं 'महाभारत' से लेकर मम्मट के 'काव्यप्रकाश' तक समस्त संस्कृत-वाङ्मय का अवतार हिन्दी को होना चाहिए । इसी प्रकार बौद्ध संस्कृत-साहित्य, प्राकृत और अपभ्रंश की उपलब्ध सामग्री हिन्दी में आनी उचित है । किसी युग में मध्य-एशिया से यवद्वीप तक संस्कृत का स्त्रेय था । संस्कृत न केवल भारत की राष्ट्रभाषा थी, बल्कि एशिया की अन्तर्राष्ट्रीय भाषा भी थी । अब स्वदेश में यह स्थान हिन्दी को मिला है अतएव हिन्दी का कर्तव्य भी उतना ही विस्तृत है । सौभाग्य से संस्कृत-भाषा शब्द-रचना और भावों की दृष्टि से कामधेनु है । यही हिन्दी के अभ्युदय के मार्ग में बड़ा विश्वास है । संस्कृत के प्रति अपना मनोभाव हमें स्वच्छ कर लेना चाहिए । राष्ट्रीय संविधान ने इस निश्चय पर मुहर लगा दी है कि हिन्दी की वैज्ञानिक शब्दावली संस्कृत से ली जायगी । विज्ञान-सम्बन्धी लाखों शब्दों का हमें निर्माण करना है । यूरोप ने ग्रीक और लैटिन से अपने शब्द बनाए हैं, किन्तु संस्कृत शब्द-रचना की क्षमता में इन दोनों भाषाओं से कहीं बड़ी-बड़ी है । उसकी दो सहस्र शब्द, उपसर्ग और प्रत्यय अनन्त सुन्दर शब्दों की रचना कर सकते हैं । संस्कृत का बल लेकर हिन्दी अपने भारी उत्तरदायित्व को सहर्ष वहन करती हुई वैदिक शब्दों में कह सकती है :

गुरुमारी सङ्गमं ।

हिन्दी साहित्य पर लोक-साहित्य का प्रभाव

किसी भी देश का लोक-साहित्य जहाँ जनता की मूल चेतना और उसके गतिशील उत्साह, विश्वास तथा संघर्ष का परिचायक होता है, वहाँ वह जनता के आत्म-मुखर जीवन का प्रतीक और मनुष्य की साधारण बोल-चाल की भाषा के अनगड़पन और सजीवता की विजय-यात्रा की दुँदुमि बजाता हुआ आगे बढ़ता है : इसके हर बोल में अनेक शताब्दियों की संचित अनुभव-राशि, एक-एक शब्द को ड्योलती हुई, मनुष्य की बोलों की पताका फहराती हुई, सामाजिक प्रयत्नों और उनसे सम्बद्ध मानव-चेतना की अभिव्यक्ति को सीधी-सादी और सरल भाषा-धारा का रूप देती हुई जनता के मावी जीवन के लिए पथ-प्रदर्शक का कार्य करती है। लोक-साहित्य का खरापन बाढ़ा झाङ्गुर से नचकर चलता है; मिथ्या झलंकराएँ इसे एक झॉल नहीं भाते। सहजता ही इसकी सबसे बड़ी विशेषता होती है। साथ ही वह भी ध्यान देने योग्य बात है कि लोक-साहित्य भावना-रूप से बचने वाले ग्रामोफोन की तरह नहीं होता; उसकी आवाज सीधी जनता के परम्परा-स्रोत से आती है; मानव की बोलती-गाती परम्पराओं की वाणी के रूप में लोक-साहित्य में यह ज़ामता होती है कि वह जीवन को उसके समूचे सार्वजन्य के साथ देखे और उस पर टिप्पणी करते समय एक ऐसा परामर्श दे जिससे मानव को शताब्दियों के संघर्ष में सफलता प्राप्त हो सके। इसीलिए लोक-साहित्य की स्थिति मात्र साइनबोर्ड की-सी भी नहीं होती : सामाजिक सम्बन्धों से सदैव ज़ेरखा प्राप्त करने वाला साहित्य कभी साइनबोर्ड-सी निर्जीव वस्तु नहीं हो सकता। लोक-साहित्य मानव के निरन्तर जीवित रहने की चेतना का प्रतीक है : मानव यदि आत्म-समर्पण करना चाहता है तो जीवन के सत्य के सम्मुख; जिसे वह बार-बार खोजता है, बार-बार परखता है, केवल थिसे-पिटे सिक्के के रूप में नहीं, बल्कि गतिमान मार्ग-दर्शन के रूप में सत्य के प्रति मानव की पहचान ठीक कोय हूँ दने में संलग्न रहती है। परिभ्रम के साथ लोक-साहित्य का शताब्दियों का सम्बन्ध है, क्योंकि देश-देश में शत-शत, सहस्र-सहस्र गान विभिन्न शब्दों की गलियों में पनपते हैं और जीवित रहते हैं; मौँझी हो चाहे किसान; चरखा कातने वाली स्त्री हो चाहे पल्लिहारी; मल्लुआ हो च.दे जुलहा; चरबाहा हो चाहे घोड़ी—सभी अपने गान द्वारा परिभ्रम के बोझ को हल्का करने की चेष्टा करते नजर आँवेंगे। ये गान अखबार की सुर्खियों की तरह उभरते हैं, क्योंकि पुराने बोल समय की नब्ब पहचानने का दायित्व निभाते हैं और इस चेष्टा में कुछ-न-कुछ नूतनता भी अवश्य आ जाती है; नये बोल भी पुरानी लय में छद-ब-छद बलते चले जाते हैं। जीवन के देखे-समझे संघर्ष के स्वर निरन्तर लोक-साहित्य को वाणी देते आए हैं; कभी वे स्वर एक व्यंग्य में प्रकट होते हैं, कभी एक अग्रहास में, कभी कोमलता में, कभी एक विवेकशील परामर्श के रूप में जो मोड़ के भारी-मरकम शोर और पीत्कार से ऊपर उठकर पहले से अधिक सुन्दर और सुसद जीवन की स्थापना में मानव के विश्वास और परिभ्रम की सार्थकता सिद्ध करता है।

लोक-साहित्य के अन्तर्गत मौखिक परम्परा का प्रत्येक रूप आ जाता है। लोक-कथाएँ और लोक-गीत, लोकोक्तियाँ और मुक्तोक्त, टोने-टोटके और मन्त्रोच्चार और लोकवार्ता से सम्बद्ध अनेक रुढ़िगत संस्कृति-सूत्र और लोकाचार—सभी मिलकर एक बहुत बड़ा मंच प्रस्तुत करते हैं। लोक-साहित्य के अनेक पात्र भी अभ्ययन की सामग्री प्रस्तुत करते हैं। ये पात्र कल्पित भी हो सकते हैं और ऐतिहासिक भी; जीवन के शान्त प्रवाह में ऐसे अवसर भी आते हैं जब कुछ लहरें ऊँची उठकर विशेष पात्रों को जन्म देती हैं। ये लहरें कभी सौन्दर्य-चेतना की प्रतीक होती हैं तो कभी वर्ग-चेतना की परिचायक। अलौकिक शक्तियों के प्रतीक देवी-देवताओं का रूप धारण करके जनता के सम्मुख आते हैं। विभिन्न पात्रों की गाथा सांस्कृतिक जय-पराजय की गाथा के रूप में महत्त्व प्राप्त करती है। समय-समय पर विभिन्न संस्कृतियों परस्पर टकराकर आदान-प्रदान करने पर मजबूर होती हैं; लोक-साहित्य के पात्रों पर भी विभिन्न संस्कृतियों के संघर्ष से उत्पन्न हुई मिश्रित और संकर संस्कृति की छाप पड़ती है। जीवन-स्रोतविघ्नी का कल-कल निनाद इस संकर संस्कृति को भी मानवता के मूल स्वरों द्वारा खींचीता और उर्वरता प्रदान करता है जिसके लिए मानव की सृजन-चेतना सदैव प्रयत्नशील रही है। विभिन्न जन-समूह और वर्ग लोक-साहित्य को जन्म देते हैं और फिर इसकी प्राणदा शक्ति से स्वयं गौरवान्वित होते हैं।

शुद्ध नागरिक साहित्य, लोक-साहित्य से हटकर, अपने लिए पृथक् मार्ग ढूँढता है : देश-देश के साहित्य के जन्म और विकास की गाथा नागरिक-संस्कृति के पद-चिह्नों पर अवसर होती है। लोक-साहित्य की भाव-भूमि शुद्ध नागरिक साहित्य को प्रभावित करती है : जनता मूक रहकर नागरिक साहित्य की ओर देखती है, किस प्रकार उसकी सर्वसाधारणी सामूहिक प्रतिभा शुद्ध नागरिक साहित्यकारों की कृतियों को उनकी शिक्षा और मर्यादा-सिद्ध सांस्कृतिक तथा सामाजिक चेतना के रहते हुए भी अपने प्रभाव की परिधि में खींच लेती है, किस प्रकार जनता इन कवियों और अन्य क्लेशकों के विचारों पर ही नहीं उनकी कृतियों की शैली पर भी अपनी छाप लगाती है—यह एक लम्बी प्रक्रिया है। रवीन्द्रनाथ के कथानुसार “‘शकुन्तला’ और ‘कुमार सम्भव’ में कालिदास की लेखनी का कौशल दृष्टिगोचर होता है; पर ‘रामायण’ और ‘महाभारत’ हिमालय और गंगा के समान ही, भारत के प्रतीक होते हैं—व्यास और वाल्मीकि तो उपलब्ध-मात्र हैं। इनके पड़ने से भारत झलकने लगता है, व्यास और वाल्मीकि नहीं।”^१ रामायण और महाभारत के सम्बन्ध में रवीन्द्रनाथ ठाकुर फिर कहते हैं : “शताब्दियों-पर-शताब्दियों बीतती चली जाती हैं किन्तु ‘रामायण’ और ‘महाभारत’ का स्रोत भारत में नाम को भी शुष्क नहीं होता। प्रति-दिन गौँव-गौँव, घर-घर, उनका पाठ होता रहता है। क्या बाजार की दुकानों पर और क्या राम द्वारों पर सर्वत्र उनका समान भाव से आदर होता है। वे दोनों महाकवि धन-यह, जिनके नाम तो काल के महाप्रान्तर में क्षुप्त हो गए हैं, पर जिनकी वाणी आज भी करोड़ों नर-नारियों के द्वार-द्वार पर अपनी निरन्तर प्रवहमान चाराओं से शक्ति और शान्ति पहुँचाती फिरती है और सैकड़ों प्राचीन शताब्दियों की उपजाऊ मिट्टी को प्रतिदिन बहाकर भारत की चित्त-भूमि को उर्वर बनाए हुए है।”^२

यह ‘शताब्दियों की उपजाऊ मिट्टी’ लोक-साहित्य की प्रेरणा से शुष्क नहीं होती : जनता

१. रवीन्द्रनाथ ठाकुर, ‘प्राचीन साहित्य’, पृष्ठ २।

२. वही, पृष्ठ ३।

की साधना इस मिट्टी के एक-एक कण में विद्यमान रहती है, क्योंकि जनता ही देश और काल को वाणी अथवा वरदान देती आई है। शुद्ध नागरिक-साहित्य के निर्माता भाषा की जिस व्यवस्था से शब्द लेते हैं उसके साथ जनता का सीधा सम्पर्क कम होता जाता है, फिर भी उनकी भाषा से जनता की आप-एकदम मिट्टी नहीं। लोक-साहित्य के इन्द्र-कमल की निराला उपेक्षा भी तो सहज नहीं होती, क्योंकि जनता की गौरव-गाथा, जिसकी अभिव्यक्ति लोक-साहित्य में पग-पग पर सुनने को मिलती है, शुद्ध नागरिक-साहित्य-निर्माताओं को भी बहुत-सी उपयोगी सामग्री प्रदान करती है।

हिन्दी-साहित्य पर लोक-साहित्य के प्रभाव का सिंहावलोकन करने से पूर्व हमें हिन्दी-साहित्य के जन्म-काल की धार्मिक, सामाजिक और सत्त्विक परिस्थितियों का अनसन्धान करना होगा। हिन्दी-साहित्य का आदिकाल भाषा की दृष्टि से संक्रमण-काल था : लोक-व्यवहार की भाषा, प्राकृत अवस्था अपभ्रंश, अपने प्रभाव-क्षेत्र से पद-न्युत हो रही थी और 'देश-भाषा' उसका स्थान ग्रहण कर रही थी। बंगला लिपि में महामहोपाध्याय हरप्रसाद शास्त्री द्वारा प्रकाशित 'बौद्ध गान को दोहा' में सर्वप्रथम इस युग की रचनाएँ उपलब्ध होती हैं। यह तो सहज ही कहा जा सकता है कि बज्रयान शाखा के सिद्ध जहाँ संस्कृत में साहित्य-रचना पर अपना ध्यान केन्द्रित रखते थे, वहाँ वे अपभ्रंश-मिश्रित देश-भाषा में भी कविता के माध्यम द्वारा अपने विचार प्रदर्शित करते थे। दोहा काल उस समय तक केवल लोक-साहित्य की वस्तु रहा होगा : बज्रयान सिद्ध कवियों ने सर्वप्रथम उसे अपनाया और इसे हिन्दी-साहित्य पर लोक-साहित्य का सर्वप्रथम प्रभाव माना जा सकता है। इन कवियों की रचनाओं में दोहों के अतिरिक्त गान की रचना पर लोक-गीत की स्पष्ट छाप देखी जा सकती है। सिद्ध सरहपा (सम्वत् ६०० के उपरान्त) ब्राह्मण-गान में डोमिनी को यों सम्बोधित करते हैं :

नगर बाहिरे डोंबी वोहरि कुबिया ब्रह्म
जोह जाह सो बाह्य बाबिया ।
आलो डोंबि ! तोए सम करिए म साँग ।
निधिन कहह कपाडी जोह जाग ॥
एक सो वदना चौबट्टि पास्तुही ।
तहि चहि नाचय डोंबी बापुही ॥

1. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के मतानुसार संवत् १०२० से हिन्दी-साहित्य का आरम्भ हुआ; डॉक्टर काशीप्रसाद जयसवाल संवत् १०० से और डॉ० रामकुमार वर्मा संवत् ७०० से ही हिन्दी-साहित्य का आरम्भ मानते हैं। वाचस्पति के 'हर्ष चरित', में अष्टाध्यायी भाषाओं के कवियों के साथ 'भाषा-कवि' का उल्लेख यह सिद्ध करता है कि संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश से भिन्न उस समय जनता की देश-भाषा विद्यमान थी जिसे कुछ कवि अपना माध्यम स्वीकार कर चुके थे। डॉक्टर विनयचोप महापात्र ने सरहपा का समय संवत् ११० स्वीकार किया है। बज्रयान सिद्ध सरहपा की भाषा का निरीक्षण करने से ज्ञात होता है कि इसकी रूप-रेखा आज की हिन्दी का ही आदिमूलक रूप है। सरहपा की रचना का एक उदाहरण नीचे :

तहि मय पवन न संकरह, तहि लसि नहि वनेस ।
तहि बट बिच बिसाम कक, सरहै कहिय बनेस ॥

हाथो खोंबी ! तो शुद्धि सदाये ।

अहसति त्रासि खोंबी काहरि बाये ॥

वज्रयानियों की विचार-चारा में एक प्रकार के 'महासुखवाद' का प्रतिपादन मिलता है । उपनिषद् में ब्रह्मानन्द की तुलना सहवास-सुख से सौझने सुल से की गई थी, पर वज्रयानी इसके कहीं आगे बढ़कर निर्वाण-सुख की कल्पना सहवास-सुख में करने लगे ।^१ इसी भावना को लेकर देवताओं और शक्तियों के 'सुम्नद्वय' रूप की कल्पना की गई और इस विचार-चारा से प्रभावित मूर्तिकारों ने सहवास की अनेक मुद्राओं में अनेक नग्न मूर्तियों की सृष्टि कर डाली । वज्रयानी सिद्ध कवि अपनी रचनाओं की भाषा को 'सुम्न्या भाषा' घोषित करते थे ।^२ कणहपा का आह्वान-गाय इसी दृष्टभूमि पर उभरता है । एक स्थल पर यह प्रतिपादित करते हुए कि साधक शून्य में लीन होकर 'महासुह' (महासुख) प्राप्त करता है, पानी में नमक के विलीन होने की तुलना देते हैं : 'अिमि लोण विलिज्जइ पाथिरहि तिमि घस्सी सह चित्त ।' वज्रयानियों की 'सुम्न्या भाषा' पर जादू-टोने-तन्त्र का यथेष्ट प्रभाव था और यह बात भी स्मरण रखनी चाहिए कि इस भाषा में 'महले' और 'बुद्धिली' आदि पुरानी शब्द भी मिले हुए थे जो इन कवियों के मगध में रहने और जनता के निकट सम्पर्क के प्रतीक थे ।

वज्रयानी सिद्ध कवियों की भाषा में लोक-कवियों का-सा प्रवाह है, चाहे यह सरहपा की बानी हो, जो दक्षिण मार्ग छोड़कर वाम मार्ग ग्रहण करने का आदेश देते हैं, चाहे यह तौतिया की बानी हो, जो लोक-साहित्य के अन्तर्गत पनपने वाली बुझौवल या पहेली की शैली का कला-पूर्ण सम्मिश्रण प्रस्तुत करते हैं :

नाद न बिदु न रवि न शशि मंडल । बिहराअ सदाये मूकज ।

ठण्डे ठण्ड ढाड़ि या खेडु रे बंक । निग्रहि बोहि आ जाडु रे खंक ॥

—सरहपा : संवत् ९६०

बेंग संसार बाइहिल जाम । बुद्धि बूच के बेंडे समाज ।

बखइ बिभाएख गबिआ बाँके । पिटा बुहिए एतिना सँके ।

जो सो बुझी सो बनि बुधी ।

जो सो चोर सोइ साधी ।

निते-निते बिभाळा बिभाळा बिदे बम बूकम ।

डेंड पाएर भीत बिरखे बूकम ॥

—तौतिया

वज्रयानी सिद्धों की संख्या बीरारी मानी जाती है । वज्रयानी सिद्ध नागार्जुन (संवत्

१. "रहस्य वा गुह्य की प्रकृति बहती गई और 'गुह्य समाज' या 'अंगी समाज' स्थापन-स्थान पर होने लगे । ऊँचे-नीचे कई बच्चों की स्त्रियों को लेकर मग-दाव के साथ अनेक बीभत्स विधान वज्रयानियों की साधना के प्रधान अंग थे । सिद्धि प्राप्त करने के लिए किसी स्त्री का (मिले शक्ति, योगिनी वा महामुद्रा कहते थे) वीर्य या सेवन आवश्यक था ।" रामचन्द्र गुह्य, 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास', पृष्ठ १४ ।

२. वही पृष्ठ १२ ।

७०२) ने सिद्ध-परम्परा का परिचय करते हुए नाथ-सम्प्रदाय का आरम्भ किया। 'गोरख-सिद्धन्त-संग्रह' के अनुसार नाथ-सम्प्रदाय के चार मार्ग-प्रवर्तक हुए : नागाजुन, चङ्ग भरत, हरिश्चन्द्र, सत्यनाथ, भीमनाथ, गोरखनाथ, चर्पट, बल्लभ और मल्लयाजुन। इन नामावलि में नागाजुन के अतिरिक्त गोरखनाथ, चर्पट और बल्लभ भी पौराणीक कथायानी सिद्धों के अन्तर्गत माने जाते हैं।

लोक साहित्य पर नाथ-सम्प्रदाय के कण्ठे योगियों^१ का प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है। आज भी गाँव-गाँव घूमकर सारंगी पर गीत गाने वाले जोगी राबा गोपीचन्द के गीत गाते मिलेंगे, जिनकी माता मैनावती को गोरखनाथ की शिष्या के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। उत्तर-प्रदेश में गोपीचन्द के गीत बहुत लोकप्रिय हैं (बंगाल में भी, जहाँ गोपीचन्द चाटिगाँव के राबा थे, गोपीचन्द और मैनावती के लोकगीत प्रचलित हैं)।^२ योगियों के चमत्कार इतने लोकप्रिय हुए कि अनेक लोक-कथाओं में एक विशिष्ट पात्र के रूप में जोगी का चरित्र अभिनन्दनीय समझा गया।

पश्चिमी राजस्थानी अपभ्रंश में जैन-आचार्यों की कृतियों में दोहा छन्द की प्रतिष्ठा फिर से हमारा ध्यान आकर्षित करती है। हेमचन्द्र ने (संवत् ११५०-१२३०) अपने बृहत् व्याकरण 'सिद्ध हेमचन्द्र शब्दानुशासन' में संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश तीनों भाषाओं को अपभ्रंश का विषय बनाया है; उन्होंने अनेक दोहे प्रस्तुत करते हुए अपभ्रंश की भी-वृद्धि का प्रमाण दिया है।

हेमचन्द्र द्वारा उद्धृत दोहों में से तीन उदाहरण लीजिए :

१. बायसु उब्बाबंतिअयें पिउ दिहुइ सहससि ।

अब्बा बजया अहिहि गय, अब्बा जुइ लक्षि ॥ ८५।३२२ ।

२. जह भग्ना पारवकका लो सहि सुगुणु पिपेय ।

अह भग्ना अम्हईतया लो ते मरिआयेय ॥ ८५।३०७॥

३. पुत्तें जायें कबलु गुणु अबगुणु कबलु सुपेय ।

जा कप्यीकी मुहंकी अपिउअह अयेय ॥ ८५।३६५।

ये तीनों दोहे राजस्थान में आज भी प्रचलित हैं; भाषा बदल गई, भाव-भूमि बरी रही :

१. काक उब्बावया अबब ककी आयो पीब अदक ।

१. 'महमूद गज़नवी के भी कुछ पहले सिन्ध और गुजरात में कुछ सुसज्जमान बल गये थे जिनमें कुछ सूफी भी थे। बहुत से सूफियों ने भारतीय योगियों से प्राध्यायन आदि की क्रियाएँ सीहीं, इसका उल्लेख मिलता है। अतः गोरखनाथ चाहे विक्रम की १०वीं शताब्दि में हुए हों चाहे १३वीं में, उनका सुसज्जमानों से परिचित होना अप्रतीक्षित नहीं जा सकता है—'उन्होंने अपने पन्थ का प्रचार पंजाब और राजपूताने की ओर किया।' रामचन्द्र शुक्ल, 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास', पृष्ठ १६

२. काल की धी में बड़े-बड़े झेद करके दोनों ओर एकदिक के कुछबल पहनने की प्रथा नाथ-सम्प्रदाय के योगियों की विशेषता रही है।

३. पंजाबी साहित्य में बारिसराह की सुविख्यात कान्ध-कृति 'हीर' में हीर के विवाह के पदचाद हीर का प्रेमी रॉफा गोरखनाथ से जोग लेकर एक जोगी के वेश में हीर की ससुराल में पहुँचता है।

- आधी पूर्वी काग गल आधी गई लकन ॥
 १. जो भग्ना पारकवा वो लकि सुपक भिवेख ।
 जो भग्ना अम्हे-सखा वो तिह लुगल पवेख ॥
 ३. वेटी जाली कबख गुल अकगुल कबख भिवेख ।
 जो कभा घर आपखी गंजीजे अखरेख ॥

किस प्रकार समय के साथ-साथ लोक-साहित्य की भाषा बदलती रहती है, हेमचन्द्र द्वारा उद्धृत अन्य अनेक दोहों के वर्तमान राजस्थानी रूप से इसका यथेष्ट परिचय मिलता है ।

चन्दबरदाई (संवत् १२२५-१२४६) के 'पृथ्वीराज रासो' के आरम्भ में अग्निकुण्ड से चार क्षत्रिय-कुलों की उत्पत्ति की गाथा पर लोक-वार्ता की छाप दृष्टिगोचर होती है; कवित्व (क्षुब्ध), दोहा, तोमर, चोटक, गाथा और आयाँ इस महाकाव्य के मुख्य छन्द हैं। जगनिक (संवत् १२३०) के गीत-काव्य 'आलहा खण्ड' की कोई मूल प्रति किसी पुस्तकालय में सुरक्षित नहीं मिलती; संवत् १६३७ में फर्खाबाद के कलेक्टर चार्ल्स इलियट ने अनेक भाटों की सहायता से इसे लिपिबद्ध कराकर प्रकाशित किया। वैसवाड़ा में आलहा-गायकों का मेघ-गर्जन बहुत ही लोकप्रिय है; महोबे के समीप बुन्देलखण्ड में भी इसका कुछ कम प्रचलन नहीं, जब वर्षा ऋतु के मेघ-गर्जन में आलहा-गायक ढोल की थाप पर गा उठते हैं :

बारह बरिस लै झूकर जीयें, औ तेरह लै जियें सियार ।

बरिस अठारह छत्री जीयें, अगो जीवन के बिचकार ॥

अमीर खुसरो (संवत् १३१०-१३८१) की रचनाएँ शत-प्रतिशत लोक-साहित्य से प्रभावित हैं। हिन्दी के इतिहास में पहली बार एक कवि हमारे सम्मुख आता है जिसमें बोल-चाल की भाषा में काव्य-रचना का साहस नजर आता है। यह लोक-साहित्य की विषय थी। साहित्यिक रुझाँयों अपनाने की बजाय खुसरो ने वैसी ही परहेलियों और दोहे लिलने की कोशिश की जिन्हें जनता का कंठ स्वीकार कर सकता था। 'कह मुकरमी' और 'दो सज्जने' की शैली खुसरो के मस्तिष्क की उपज थी, पर जिस जन-सम्पर्क की छाप यहाँ नजर आती है वह लोक-साहित्य के सीधे प्रभाव का परिणाम है। 'अम्मा, मेरे बाबा को मेबोची कि सावन आया।'—यह खुसरो के

१. "पृथ्वीराज रासो" बाई हजार पृष्ठों का बहुत बड़ा ग्रन्थ है... 'जैसे 'कावम्बरी' के सम्बन्ध में प्रसिद्ध है कि उसका पिछला भाग काव्य के पुत्र ने पूरा किया है वैसे ही 'रासो' के पिछले भाग का भी चन्द के पुत्र जलहय द्वारा पूरा किया जाना कहा जाता है।' रामचन्द्र छक, 'हिन्दी-साहित्य का इतिहास', पृष्ठ ३७-३८।
२. "बह गाने के जिद्दी ही रचा गया था इससे पंडितों और विद्वानों के हाथ इसकी रचा की ओर नहीं बढ़े, जनता ही के बीच इसकी गूँज बनी रही—पर यह गूँज-भाज है, मूँच गन्ध नहीं।" बही, पृष्ठ १३।
३. काखिजर के राजा परमाज के भाट जगनिक ने महोबा के सुप्रसिद्ध बीरों—आवहा और कदुल—के सम्बन्ध में जो गीत-काव्य लिखा, उसकी भाषा इससे कितनी भिन्न रही होगी, यह कहना सख्त नहीं। इस गीत-काव्य का मूल रूप देश-काव्य के अनुसृत बखलता बना गया, यहाँ तक कि कम्बूक और किरिच-जैसे बड़े अस्त्रों और किरंगी-जैसी जातियों के नाम भी सम्मिश्रित होते चले गए।

एक गीत की प्रथम पंक्ति है : इसे हु-न-हु लोक-गीत भी कह सकते हैं, क्योंकि दिल्ली के समीप-कहीं प्रमो में सावन के बहुत से गीत यही शैली लिखे हुए हैं। 'गोरी सोवे सेब पर, मुल पर करे केस। पल छसरो पर आपने, रैन भई पहुँ देश।'—यह छसरो का एक दोहा है, जिसकी शैली ग्रामीण जनता में प्रचलित लोक-साहित्य के अन्तर्गत आने वाले दोहों से किसी भी तरह भिन्न नहीं है।

विद्यापति (संवत् १४२५-१५३२) ने घोषणा की :—'देखिल ब्रजना सब जन मिठा, तैं तैसन बज्यौ अवहटा' (देश-भाषा सभी को मीठी लगती है, इसलिए वैसा ही अपभ्रंश में कहता हूँ)। विद्यापति की पदावली के गीत बजदेव से प्रभावित माने जाते हैं, पर इस श्रृङ्गार-काव्य पर सर्वग्राहिणी लोक-प्रतिभा की इतनी गहरी छाप है कि वे मैथिल लोक-गीतों के सदृश ही लोकप्रिय हैं, बल्कि इनका प्रसार बंगाल का सीमान्त पार कर गया है।

कवीर (संवत् १४५५-१५५१) की बहुभूत प्रतिभा वहाँ दर्शनों, उपनिषदों और शास्त्रों का सार संचित करने में सफल हुई, वहाँ उन्होंने लोक-साहित्य के अनेक एक प्रकार की सघुनकड़ी भाषा में अनेक दोहों की रचना की; उनके पद जव-भाषा और पूरबी में हैं। निरुद्ध घारा की इस कानाबयी शाखा के साथ-साथ प्रेममार्गी (कवी) शाखा का प्रादुर्भाव हुआ और मलिक मुहम्मद जायसी (संवत् १५५०-१६००) का 'पद्मावत' दोहों और चौपाइयों की शैली में अवधी भाषा में लिखा गया। 'पद्मावत' की वर्णन-शैली अनेक स्थलों पर लोक-साहित्य के समीप है, 'सास पंखि नहिं जिये निरारे, हौं तुम बिन का जियों पियारे' या 'छोरे केस मोति लट लटी, जानो रयनि नखत सब छूटी।' फिर गोस्वामी तुलसीदास ने (संवत् १५५४-१६८०) जायसी द्वारा संस्थापित दोहों और चौपाइयों के माध्यम को आगे बढ़ाते हुए 'रामचरित मानस' की रचना की। 'स्याम सुरभि पय विषद अति करहिं गुणीजन पान, गिरा ग्राम सिय राम बस गावहिं सुनहिं सुवान'—कहकर उन्होंने यह दर्शाने का यत्न किया कि जैसे स्याम सुरभि का वृक्ष व्यापक रूप से गुणी जनों द्वारा पिया जाता है वैसे ही ग्रामीण भाषा में लिखी गई यशोगाया सुवान मनुष्यों द्वारा गाई और सुनी जाती है। एक और स्थल पर देश-भाषा के माध्यम को हीन भाव से बचाते हुए तुलसीदास को कहना पड़ा :—'का भाषा का संस्कृत प्रेम चाहिए सौँदु, काम नु आवे कामरी का ले करै कुमौँतु'। 'रामचरितमानस' में राम-भक्ति को लोक-प्रवृत्तियों के अनुरूप ढाला गया। 'रामलखानहूँ' की रचना सोहर छन्द में प्रस्तुत करते हुए तुलसीदास ने पुनः बग्मोत्सव पर गाँव-गाँव गाये जाने वाले सोहर-गीतों के लय-ताल का अभिनन्दन किया; नहछू (संस्कृत नखल्लुर, नाखून काटना) विवाह-समय की एक रीति है जिसके अनुसार यह विधान है कि माता वर को गोद में लेकर उसके नाखून कटवावे। भक्ति-काल के काव्य में सूर (संवत् १५४०-१६२०) ने कृष्ण-चरित्र को अपनाया। मीराबाई (संवत् १५७३-१६०३) ने भी अपने गीतों में इसी पद्य का अनुसरण किया। सूर और मीरा के कृष्ण 'महामात' और 'भागवत' के कृष्ण से कहीं अधिक सर्वग्राहिणी लोक-संस्कृति के अनुरूप हैं : मीरा के गीत लोक-गीतों के समान ही गाँव-गाँव घूमने वाले गायकों द्वारा गाये जाते हैं, अनेक स्थलों पर भाषा को भी गायकों ने अपने अनुसार ढाल लिया है।

उत्तर मध्यकाल (संवत् १७००-१८००) के कवि रीति-ग्रन्थों के निर्माण में लोक-पद्य से पूर हटते गए। विहारी, देव और मतिराम आदि श्रृङ्गारिक कवियों ने वहाँ नायिका का नल-शिल १, 'मुहल्ली प्रभावली, भाग १, दोहावली, पृष्ठ १०० (नागरी प्रचरित्या संस्करण)

सँवारा वहाँ व्यक्तिगत प्रवृत्तियों पर इतना बोर दिया कि उनकी दृष्टि में 'गैबर्ड ग्राहक' एकदम झुड़ बनकर रह गए। इसी काल में वीर रस के कवि भूषण भी लोक-साहित्य से तनिक भी प्रेरणा न ले पाए। इस युग का दरबारी कवि बनता से इतना भुर्रा या पढ़ा था कि उसके लिए यह सोचना भी कठिन हो गया कि साहित्य का आदि-स्रोत तो बनता का निरन्तर संघर्षमय जीवन है। रीति-काल के कुछ कवि फिर से भक्ति-काव्य की ओर आकृष्ट हुए, पर इनमें से किसी के यहाँ लोक-पक्ष की प्रेरणा नजर नहीं आती।

आधुनिक काल में लोक-साहित्य से प्रेरणा प्राप्त करने की जो चेष्टा बंगला-साहित्य में दृष्टिगोचर होती है उसका हिन्दी में अभाव बहुत खटकता है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने अपने अनेक गान बंगला के लोक-गीतों के आचार पर प्रस्तुत किये, बंगला के बाउल और भाटियाल गान उनके नूतन गीतों के लिए एक नया द्वार खोलने में समर्थ हुए। गान की भाषा का एक नया ढाँचा खड़ा करने में उन्हें बह सफलता कमी न मिली होती यदि लोक-संगीत के स्वर उनकी हृदय-वीणा को मंजूर न कर पाते।

हिन्दी का कोई कवि यह दावा नहीं कर सकता कि लोक-संगीत से प्रेरणा प्राप्त करने की ओर तनिक भी ध्यान नहीं दिया है। पन्त की 'ग्राम्या' में कहीं-कहीं लोक-नृत्यों का दृश्य उभरता है; ग्राम-देवता की भस्मना और ससुराल जाती ग्रामवधू के आँसू कवि का ध्यान खींचते हैं, पर गाँव का चेहरा शुद्ध नागरिक भाषा के नीचे डका रहता है। निराला कुछ स्थलों पर गाँव के हृदय को छूने के साथ-साथ लोक-संगीत का अंचल धामते प्रतीत होते हैं। 'कुङ्कुमुला', 'मँहय मँहगा रहा' और 'कुत्ता मौकता रहा' में जीवन का जो व्यंग्य नजर आता है, बनता की विवशता और एकदम जाग-कर खड़े हो जाने की प्रवृत्ति निराला को एक जन-कवि के रूप में हमारे सामने लाती है।

कथा-साहित्य में चन्द्रधर शर्मा शुक्ली की सुविख्यात कहानी 'उसने कहा था' में सर्व-प्रथम लोक-गीतों को महत्त्वपूर्ण सामग्री के रूप में उपयोग में लाने की ज़मत नजर आती है; एक लोक-भाषा के ठेठ शब्द किस प्रकार कहानी का वातावरण तैयार करने में जुड़ाये जा सकते हैं, इसका रहस्य शुक्ली जी की लेखनी खूब समझ पाई थी। प्रेमचन्द ने अपनी रचनाओं में उतना शहर को नहीं लिया जितना गाँव को : हम देखते हैं कि शहर और गाँव की कूट बहुत-कुछ मिट गई है। वस्तुतः इस युग का शहरी गाँव की महत्ता को समझ रहा है; और गाँव भी जैसे फिर से जाग रहा हो और जीवन की नई उपयोगी वस्तुओं को पाने के लिए उत्सुक हो उठा हो। हुन्दावनलाल वर्मा को भी अपने निकटवर्ती लोक-जीवन से प्रेरणा मिली, यद्यपि इसे लोक-साहित्य की छाप तो नहीं कह सकते।

आधुनिक युग की एक विशेषता है लोक-साहित्य का संग्रह और अध्ययन।^१ यह आशा

१. 'कर खै सुँचि सराहि के सखे रहै गहि मौन। गन्धी गन्ध गुल्लाय की गँवाई ग्राहक कौन ॥' (बिहारी)
२. रामनरेश शिपाडी ने इस दिशा में 'कविता कौमुदी' (पॉपुलर नाट : ग्राम-गीत) के द्वारा पथ-प्रदर्शन किया; सर्वकरण पारीक, रामहृकबाबू सिंह 'राकेश', रयामाचरण मुखे, डॉ० सत्येन्द्र, रयाम परमार और रामनारायण उपाध्याय आदि महापुरुषाओं ने लोक-गीतों के संग्रह और अध्ययन में बहुत कार्य किया है। लोक-कथाओं के संग्रह में शिवसहाय चतुर्वेदी और डॉ० सत्येन्द्र का कार्य महत्त्वपूर्ण है।

की जा सकती है कि इसका प्रभाव हमारे नये लेखकों और कवियों पर अवश्य पड़ेगा। रामनरेश विपाठी ने अनेक लोक-गीत गाँव की झोली से बंदोरकर साहित्य के प्रांगण में प्रस्तुत किये, पर उस समय तक उनकी काव्य-रचना का समय कदाचित् चुक गया था, नहीं तो यह आशा की जा सकती थी कि वे लोक-काव्य से प्रेरणा प्राप्त करके नूतन काव्य की सृष्टि करते; रामझकालसिंह 'राकेश' भी कवि के अतिरिक्त लोक-गीत-संग्रहकर्ता हैं, पर उनकी कविता पर लोक-काव्य की छाप कहीं नजर नहीं आती। कवि को बहों भी नये स्वर नजर आयें उन्हें साहित्य के प्रांगण में लाना उसका दायित्व होना चाहिए। साहित्य में लोक-कंठ और क्षेत्र की मिट्टी को उचित स्थान मिलना चाहिए। ज्यों-ज्यों साहित्य में मानव-जय का शंखनाद होगा, लोक-साहित्य की मानवता-वादी आवाज का अधिक-से अधिक स्वागत होगा। इस दृष्टि से ठाकुरप्रसादसिंह का प्रयत्न स्तुत्य है : सन्यास लोक-गीतों को उनके स्वर और लय के साथ हिन्दी रूपान्तर में प्रस्तुत करने की चेष्टा एक स्वस्थ प्रवृत्ति की सूचक है। उनका सन्यास-गीत लीजिए :

पाँच जोड़ बंसरी
बासन्ती रात के बिहङ्ग पक्ष आसरी
पर्यंत के पार से बजाते तुम बंसरी
पाँच जोड़ बंसरी
बंशी स्वर सुन-सुन-रो रहा
जी है उठ बसने को हो रहा
बीरज की गाँठ खुली को, लेकिन
आये जॉबिल पर पिय सो रहा
मन पामाज लोड़ रहा पंसरी
पाँच जोड़ बंसरी
पर्यंत के पार से बजाते तुम बंसरी
बासन्ती रात के बिहङ्ग पक्ष आसरी
पाँच जोड़ बंसरी !

आधुनिक हिन्दी-कवियों में रामविलास शर्मा 'तार सप्तक' में उद्धृत कविताओं द्वारा कहीं-कहीं लोक-जीवन से निकटतम सम्पर्क स्थापित करने में सफल हुए हैं। कैदारनाथ अग्रवाल 'युग की गंगा' में 'हवा हूँ हवा मैं बसन्ती हवा हूँ' कहते हुए आगे बढ़ते हैं : 'उतर कर भगी मैं हरे सेत पहुँची, वहाँ गेहूँओं में लहर खूब मारी'—यों बसन्ती हवा अपनी गाथा सुनाती है, जैसे यह उसी बसन्ती रात की हवा हो जब सन्यास लोक-गीत वसन्त-मान बन उठता है। त्रिलोचन की 'बरती' की घोषणा भी कुछ महत्वपूर्ण नहीं : 'तारकों की ज्योति चल कर भूमितल पर, आ रही है आ रही है आ रही है !' 'बरती' के पश्चात् त्रिलोचन के कुछ सानेद भी लोक-जीवन में चौंस लेते हैं। नागाशुन की 'बरती' शीर्षक कविता में जैसे स्वयं बरती अपने मुँह से बोलकर अपनी गाथा सुनाती है। गिरिबाकुमार माथुर और भवानीप्रसाद मिश्र की कुछ कविताओं में भी लोक-गीत की-सी माटी की लौकी-लौकी सुगन्ध मिलती है। यह देखकर हर्ष होता है कि जन-बोलियों में साहित्य-निर्माण की प्रेरणा भी हमारे कुछ कवियों को झू गई है : इस दिशा में बलभद्र दीक्षित 'पड़ीस', वंशीधर शुक्ल, चन्द्रभूषण त्रिवेदी और मेघराज 'धुकल' की कुछ रचनाएँ विशेष रूप से

उत्तरेलनीय हैं।

नये कवियों में धर्मवीर भारती, रामचरणदास सिंह और नरेशकुमार मेहता के प्रयत्न उत्तरेलनीय हैं। उनके प्रयोग कहीं-कहीं लोक-पद्य को लेकर चलते हैं और यों लगता है कि लोक-जीवन को एक नया कंठ मिल गया है।

कथा-साहित्य और उपन्यास के क्षेत्र में प्रेमचन्द के बाद लोक-पद्य का उठना हाथ नकार नहीं आता : इसका सबसे बड़ा कारण है नागरिक जीवन की भूल-खुलियों में साहित्यकार का खो जाना। आधुनिक बंगला-साहित्य में ताराशंकर बन्द्योपाध्याय गाँव का अंचल घामकर ही पग उठाते नजर आते हैं; पर हमारे अधिकांश कहानी-लेखक और उपन्यासकार जैसे गाँव का रास्ता ही भूल गए हैं।

लोक-पद्य और लोक-साहित्य की शक्तियों से क्यों-क्यों हमारे कवि और लेखक परिचित होते जायेंगे उनके साहित्यिक प्रयत्नों को लोक-परम्पराओं और जनता की आगे बढ़ती हुई शक्तियों से सदैव एक नई प्रेरणा मिलेगी, इसमें तो सन्देह की रसी-मर गुञ्जाइय नहीं। लोक-साहित्य में सदैव मानव के संघर्ष का प्रतिनिधित्व उभरा है : मानव की परख, जगत् को जोड़कर स्थायी को पकड़ में लेने का उसका निरन्तर प्रयत्न, सामाजिक शक्तियों का साथ देने की उसकी प्रवृत्ति, इतिहास के पहियों को तेज-तेज घुमाने की उसकी परम्परा—यह सब लोक-साहित्य की चिरन्तन घाती है। इसके प्रति आधुनिक साहित्यकार का क्या दायित्व है, इस प्रेरणा-स्रोत से वह क्या ले सकता है और इसे लेकर किस नूतन रूप में अपने यक्ष्य और कृतित्व का माध्यम बना सकता है, इसकी कुछ चिन्ता तो साहित्यकार को होनी ही चाहिए।

यूरोपीय साहित्य का हिन्दी साहित्य पर प्रभाव

कई विचारकों का मत है, कि भक्तिमत्तालीन हिन्दी-कविता का उद्गम जातीय अभ्युपगम तथा हठात् जनता की नैराश्य भावना में था। यह भावना कठिन प्रतीत होता है कि आस्था और तन्मयता से ओत-प्रोत कबीर से लेकर सूरदास तक का भक्ति-काव्य हार तथा विदेशी शासकों के दुर्व्यवहार के कारण की उत्पन्न हुआ था। ईश्वर के प्रति जो सहज प्रेम तथा आध्यात्मिक सत्ता के प्रति जो स्वाभाविक लिप्ताव उसमें विद्यमान है उसके मूल्यांकन के लिए हमें दूसरे ही तथ्यों की खोज करनी पड़ेगी। वेदों के काल से लेकर वैष्णव भक्तों के युग तक आध्यात्मिकता का जो अविरल स्रोत भारतीय जीवन और साहित्य में निरन्तर बहता हुआ मिलता है उसे हम कैसे झुला सकते हैं।

कबीर, जायसी, सूर और तुलसी की भक्ति केवल विराधा-जनित नहीं है, क्योंकि उसमें गम्भीर आध्यात्मिक अनुभव और असाधारण तन्मयता का अनुपम मेल मिलता है। भक्ति और काव्य दोनों की दृष्टि से इन सन्तों का युग अत्यन्त समृद्धि का काल था और इसीलिए भक्ति-काल को हम अपने साहित्य के इतिहास में गौरव का काल मानते हैं। भक्ति-काल का वह महत्त्व प्रायः सभी स्वीकार करते हैं, और इस सम्बन्ध में मतभेद की गुञ्जाइश भी बहुत कम है। १७वीं शताब्दी ई० के लगभग भक्ति-काल का साहित्यिक वैभव प्रायः क्षुप्त हो चुका था। १८वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही हिन्दी-काव्य ने एक नया ढंग पकड़ा। भक्ति के स्थान पर शृङ्गार का आधिपत्य स्थापित हुआ, और काव्य अपनी स्वाभाविकता छोड़कर रुझिप्रस्त हो गया। इस बर्ष की कविता में कुछ हनी-गिनी बातें एक बेंचे हुए ढंग से कही जाती थीं और मौलिकता का प्रायः पूर्ण अभाव ही था। कविता जनसाधारण के आनन्द और उत्थान का साधन न रहकर दरबार की वस्तु बन गई। कवि का स्थान दरबारी गवैयों, नाचने वालों तथा वाद्यों के समकक्ष हो गया। काव्य की परिधि संकुचित हो गई और उसका प्रभाव जीवन की गहराई तक पहुँचने में असमर्थ था। यह सोचकर खोम होता है कि मित्रराम, विहारी, देव, पद्माकर-ऐसे प्रतिभा-सम्पन्न महाकवि अपने युग की परिस्थितियों के कारण यथोचित महानता न प्राप्त कर सके। १८वीं शताब्दी ई० और १९वीं शताब्दी के प्रायः पहले ७० वर्षों में पतन का यह क्रम अनाद्य गति से चलता रहा। हिन्दी-साहित्य की इसी चरम अधोगति के समय १९वीं शताब्दी में यूरोपीय साहित्यिक प्रभाव का आगमन सर्वप्रथम हुआ। यदि किसी अन्य काल में यह विदेशी प्रभाव इस देश में आया होता तो उसकी सफलता इतनी सरलता और शीघ्रता से न होती, क्योंकि उसे हमारे बहमूल संस्कारों से लोहा लेना पड़ता, किन्तु १९वीं शताब्दी में उसके लिए रास्ता साफ था।

पोर्चुगीज, डच, फ्रांसीसी तथा ऑस्ट्रिय सभी इस देश में व्यापार के सिलसिले से आये। आपस के संवर्ष में ऑस्ट्रिय विजयी हुए और उन्होंने धीरे-धीरे अपना राज्य इस देश में स्थापित

किया। अतएव अँग्रेजों से ही भारतीयों ने मुख्यतया पाश्चात्य जीवन का नया आदर्श प्राप्त किया और भारतीय साहित्य पर बहुत दिनों तक बहुत कुछ अँग्रेजी साहित्य का ही प्रभाव पड़ता रहा। बंगला, मराठी और गुजराती से अँग्रेजी साहित्य का निकट सम्पर्क लगभग १६वीं शताब्दी के मध्य से प्रारम्भ हुआ और फलतः इन भाषाओं के साहित्यों में नवीन विशेषताएँ आने लगीं। हिन्दी और अँग्रेजी का सम्पर्क कुछ विलम्ब से प्रारम्भ हुआ और इसका वास्तविक स्वरूप प्रायः १८७० के बाद ही दिखाई पड़ा। तब भी पाश्चात्य प्रभाव कई बातों में इसके पहले से ही परिलक्षित हो रहा था। अँग्रेजी शिक्षा का प्रचार सन् १८३४ ई० के बाद लगातार बढ़ता ही गया और अँग्रेजी की जानकारी के साथ-साथ अँग्रेजी-साहित्य से परिचय प्राप्त करना स्वाभाविक ही था। ईश्वर मिशन के पादरियों ने कलकत्ता, आगरा, मिर्जापुर, बनारस तथा अन्य स्थानों पर छापेखाने खोले, जिनमें उन्होंने बाइबिल के गद्यानुवाद के सस्ते संस्करण छापकर उन्हें जनता तक पहुँचाया। उन्होंने स्कूली किताबें भी छापीं और इस प्रकार नवीन शिक्षा के विस्तार में बहुत बड़ी सहायता पहुँचाई। हिन्दी-गद्य के उद्भव और विकास का बहुत-कुछ भ्रम अँग्रेज पादरियों को है। अँग्रेजी गद्य से परिचित थे, और इसलिए भारतीय भाषाओं में गद्य का अभाव उन्हें लटकता था। इसे कमी की पूर्ति के लिए तथा राजकीय कार्य और धर्म-प्रचार के सुभीते के लिए भी उन्होंने अपने प्रयत्न से बंगाली, मराठी, गुजराती तथा हिन्दी-गद्य के विकास में पूर्ण योग दिया। हिन्दी-गद्य के विकास का इतिहास लिखते समय हम छत्रो और रामप्रसाद निरंजनी का नाम गर्व से लिखते हैं, किन्तु यह मानने में संकोच न होना चाहिए कि अँग्रेजी गद्य के प्रभाव बिना हिन्दी-गद्य का जो विकास आज दिखाई पड़ता है वह संभव न था। प्रारम्भ से आज तक पग-पग पर हिन्दी-गद्य ने अँग्रेजी गद्य के आदर्शों को स्वीकार किया है और अब कमी कुछ विद्वानों ने उस आदर्श से निमूख होकर प्राचीन संस्कृत-गद्य का उदाहरण अपने सामने रखा और उसका अनुकरण करने का प्रयत्न किया है, तब भाषा पंडिताक और दुर्लभ बनकर रह गई और उसकी सफाई नष्ट हो गई है।

प्रारम्भिक अवस्था में अँग्रेजी-साहित्य का प्रभाव किस प्रकार पड़ा इसका अनुमान हम बहुत-कुछ भारतेन्दु युग की कृतियों से कर सकते हैं। पहली मानसिक प्रतिक्रिया सम्मान तथा अनुसरण की थी। शेक्सपीयर, मिल्टन तथा १६ वीं शताब्दी के रोमाण्टिक कवियों और उपन्यासकारों के प्रति लोगों के मन में आदर का भाव था और उनकी कृतियों का अनुवाद अनेक यशस्वी लेखकों ने किया। भारतेन्दु ने 'मर्वेल्स आफ वेनिस' का अनुवाद किया और बाबू भीनिवासदास ने 'रोमियो और जूलियट' का रूपान्तर 'रघुधर और प्रेममोहिनी' के रूप में प्रस्तुत किया। बाबू काशीनाथ खत्री ने 'लैम्ब' की कहानियों का और जयपुर के पुरोहित गोपीनाथ ने 'रोमियो जूलियट' 'एज यू लास्क इट' और 'मर्वेल्स आफ वेनिस' के सुन्दर अनुवाद उपस्थित किए। इसी प्रकार और भी कई अनुवाद हुए। अँग्रेजी परिपाटी के ग्रहण करके हिन्दी-लेखकों व कवियों ने गद्य और पद्य में निम्न लिखे। गद्य-निम्न की दृष्टि से भारतेन्दु युग काफ़ी भरा-पूरा है। इन निम्नों के नमूने की कोई चीज हमारे पुराने साहित्य में नहीं मिलती। पद्य में लिखे हुए निम्नों से अग्रिमप्रायः है उन पद्यबद्ध कृतियों से जिनमें किसी एक विषय का वर्णन अथवा प्रतिपादन किया गया है। भारतेन्दु युग के कवियों ने पैराफ्रासों में कविता लिखने की कला कदाचित्

मिल्टन अथवा १८ वीं शताब्दी के अंग्रेजी कवियों से सीखी थी। रोमांटिक कवियों का प्रभाव तीन प्रकार से लक्षित होता है। रोमांटिक कविता में प्रेम का विशेष महत्त्व है, चाहे वह स्त्री-पुरुष का प्रेम हो अथवा प्रकृति-प्रेम या देश-प्रेम। भारतेन्दु प्रवीण प्रेमी थे और उनकी कविता में प्रेम का विशेष महत्त्व है। उन्होंने जिस प्रेम का वर्णन किया है, उसमें तीव्रता और विह्वलता है केवल मतिराम अथवा बिहारी की कविता में वर्णित नायक-नायिकाओं की लुका-छिपी नहीं। प्रकृति-प्रेम का एक नया नमूना डा० जगमोहन सिंह की कविता में मिलता है। प्रकृति का कार्य केवल कामोद्दीपन नहीं रह गया बल्कि उसकी रमणीयता अब स्वतः हृदय में आनन्द उत्पन्न करने की क्षमता रखती है। प्रकृति का यह सीधा प्रभाव हमें अनायास अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों की याद दिलाता है। तत्पर्य यह है कि भारतेन्दु युग में सर्वप्रथम अंग्रेजी साहित्य की कतिपय विशेषताओं का हिन्दी-साहित्य पर प्रभाव पड़ा और अनुवादों द्वारा हिन्दी-भाषी जनता का सम्पर्क अंग्रेजी-साहित्य से बढ़ने लगा। साथ ही अंग्रेजी से बढ़ने लगा। साथ ही अंग्रेजी-शिक्षा का प्रसार भी बढ़ रहा था और दिन-पर-दिन स्कूलों और कालेजों में व्यव्यक्त अंग्रेजी-साहित्य के अधिकाधिक निष्कट आ रहे थे।

बीसवीं शताब्दी के पहले २० वर्षों में अर्थात् द्विवेदी युग में अंग्रेजी पुस्तकों के अनुवाद का क्रम जारी रहा। बहुत से रास्ते अंग्रेजी-उपन्यास अनूदित हुए। पंडित श्रीर पाठक ने खड़ी बोली कविता में गोल्डस्मिथ लिखित 'द डिकटेड विलेज' तथा 'द ट्रेवलर' का अनुवाद किया। पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने Bacon के निबन्धों के अनुवाद का कठिन कार्य सफलतापूर्वक सम्पादित किया, और पं० अयोप्यासिंह उपाध्याय ने शेक्सपियर के 'The Merchant of Venice' का अनुवाद 'वेनिस का बॉका' नाम से प्रस्तुत किया। इन प्रयासों से अंग्रेजी की बढ़ती हुई लोकप्रियता सिद्ध होती है किन्तु इस काल में अंग्रेजी का प्रभाव सबसे अधिक स्पष्ट रूप से गद्य के विकास में देखा जा सकता है। शब्दों के चयन और वाक्यों के निर्माण तथा भाषा-शैली के विकास में समान रूप से अंग्रेजी का प्रभाव लक्षित होता है। ऐसा प्रतीत होता है कि अंग्रेजी-गद्य के नमूने सामने रखकर ही आचार्य पं० महावीरप्रसाद द्विवेदी ने हिन्दी-गद्य का रूप निर्धारित किया। उनकी अपनी भाषा की सफाई और सादगी मिलकुल तत्कालीन अंग्रेजी-गद्य के ढंग की है। अंग्रेजी के इस बढ़ते हुए महत्त्व और प्रभाव को देखकर कुछ हिन्दी-लेखक सहम उठे और उन्होंने प्राचीन भारतीय परिपाटी की महत्ता सिद्ध करने लिए प्रयत्न किया। गद्य के क्षेत्र में पं० गोविन्दनारायण मिश्र प्रभृत संस्कृतज्ञों ने प्राचीन संस्कृत-गद्य-शैली को अपनाने की ठानी और अनेक लोगों ने संस्कृत काव्य-ग्रन्थों के गद्य और पद्य अनुवाद हिन्दी में किये जिनमें पंडित महावीरप्रसाद द्विवेदी-कृत 'कुमार सम्भव' का अनुवाद तथा कविरत्न सत्यनारायण-कृत 'उत्तर रामचरित' एवं 'मालती माधव' के अनुवाद विशेष उल्लेखनीय हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि २० वीं शताब्दी के प्रथम २० वर्षों में एक ओर तो हिन्दी-लेखकों द्वारा अंग्रेजी-साहित्य के प्रभाव का स्वागत किया जा रहा था और दूसरी ओर उनके विरोध में प्राचीन संस्कृत-साहित्य का अग्रहान। अंग्रेजी-साहित्य के विरुद्ध इसी प्रकार की प्रतिक्रिया अधिक जोरदार ढंग से मराठी साहित्य में हुई थी जब कि प्राचीन परिपाटी के हिमायतियों ने संस्कृत-साहित्य का सहारा लेकर अंग्रेजी-साहित्य के बढ़ते हुए प्रभाव को रोकने के लिए मगीरय प्रयत्न किया था। हिन्दी में विरोध की भावना उठना प्रकट रूप धारण न कर पाई और फलतः प्राच्य और पाश्चात्य प्रभाव साथ-साथ सक्रिय रहे।

कहीं-कहीं दोनों के मेल-बोल का दृश्य भी दिखाई पड़ता है। उदाहरणार्थ 'प्रिय-प्रवास' की राधा के चित्रण में और कविरत्न सत्यनारायण के भ्रमरवृत्त में नवीनता का पुट साफ-साफ दिखाई पड़ता है।

सन् १६२० के उपरान्त आने वाले पन्द्रह वर्षों को हिन्दी-साहित्य के इतिहासकारों ने छायावाद युग का नाम दिया है। ये अत्यन्त महत्त्वपूर्ण वर्ष थे। गद्य और पद्य-कृतियों द्वारा अनेक प्रतिभावान लेखकों ने इस काल को समृद्ध बनाया। यूरोपीय साहित्य तथा हिन्दी-साहित्य के सम्पर्क की दृष्टि से भी यह काल विशेष महत्त्व रखता है। इसके पूर्व यूरोपीय तथा भारतीय साहित्यिक परम्पराएँ एक-दूसरे के निकट आने पर भी आपस में मिल-मिल नहीं पाई थीं। उनमें आपस में मिलने की प्रवृत्ति अल्प थी किन्तु साथ ही छिपी हुई संशय और विरोध की भावना भी थी। प्रथम यूरोपीय महायुद्ध के कारण भारतीय जनता का परिचय यूरोप से अधिक गहरा हो गया। अंग्रेजी उत्पन्न-शिक्षा का प्रचार भी अब तेजी से हो रहा था और अंग्रेजी साहित्य के ज्ञान के साथ-ही-साथ उसके प्रति आकर्षण भी उत्पन्न हो रहा था। इस सम्बन्ध में रवीन्द्रनाथ ठाकुर के काव्य के आदर्श का उल्लेख कर देना भी अत्यन्त आवश्यक है। महाकवि द्वारा १६०० और १६१५ के बीच में लिखी हुई कविता में भारतीय और पाश्चात्य आदर्शों का चमत्कारपूर्ण समन्वय है। भारतीय दर्शन के सिद्धान्त तथा यूरोपीय रोमाण्टिक और प्रतीकवादी कवियों के प्रभाव बुल-मिलकर एक हो गए हैं और अपनी कवित्व-शक्ति द्वारा महाकवि ने उनको एक अत्यन्त मनोमुग्धकारी स्वरूप दे दिया है। छायावादी कवियों के सम्मुख यह उदाहरण विद्यमान था और इससे वे बहुत प्रभावित हुए। फल यह हुआ कि छायावाद की कविता में भारतीय और यूरोपीय प्रभावों का ऐसा एकीकरण हुआ जैसा इसके पूर्व न हो पाया था। प्रसाद प्राचीन भारतीय-संस्कृति के बहुत बड़े समर्थक थे। पंत क्रमशः रामतीर्थ, विवेकानन्द, गान्धी और अरविन्द के अनुयायी रहे हैं तथा उपनिषदों में प्रतिपादित तथ्यों में उनका अमिट विश्वास है। निराला पर वेदान्त और वैष्णव भक्तों की कविता का प्रभाव पड़ा है और महादेवी की कविता भी तब में दुर्धियों का मत, बौद्ध-दर्शन, उपनिषदों के सिद्धान्त सभी किसी-न-किसी अंश में मौजूद हैं। यह तो हुई भावों और विचारों की बात किन्तु जब हम छायावादी कविता के बाह्य स्वरूप पर विचार करते हैं तब हमें हिन्दी-साहित्य के प्रगीत-मुक्तकों के इस स्वर्ण युग में और १६वीं शताब्दी की यूरोपीय रोमाण्टिक कविता में न केवल साम्य किन्तु परस्पर सम्बन्ध साफ साफ दिखाई देता है। छायावादी कविता का अध्ययन करते हुए कभी Wordsworth की तो कभी Shelley या Keats की आवाज सुनाई पड़ती है। कतिपय स्थलों पर साम्य इतना अधिक है कि अनुकरण का सन्देह होने लगता है। प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग मिलता है। हम यह तो नहीं कह सकते कि फ्रांस के प्रतीकवादियों का सीधा प्रभाव छायावाद तक पहुँच पाया था किन्तु रवीन्द्रनाथ ठाकुर का प्रभाव तो स्पष्ट है और रवीन्द्रनाथ स्वयं यूरोपीय प्रतीकवादियों से प्रभावित हुए थे इसमें तनिक भी सन्देह नहीं। Poe और Walt Whitman एक प्रकार से फ्रांसीसी प्रतीकवादियों के शुभ थे और इन दोनों अमेरिकन लेखकों की कृतियों का प्रचलन इस देश में काफी अरसे से है।

प्रेमचन्द के उपन्यासों और उनकी कहानियों में भी भारतीय और पाश्चात्य प्रभाव का एकीकरण मिलता है। विचार और आदर्श पुर्याकरूपेण भारतीय हैं, किन्तु टेक्नीक पाश्चात्य है। प्रेमचन्द का मानवतावाद भी उस यूरोपीय मानवतावाद से मिलता-जुलता है जो Balzac के

समय से प्रेमचन्द के काल तक यूरोपीय कथा-साहित्य में स्थान-स्थान पर मिलता है। हिन्दी-साहित्य को प्रेमचन्द की सबसे बड़ी देन यह है कि उन्होंने सर्वप्रथम पाश्चात्य परिपाटी पर सफलता पूर्वक हिन्दी-कहानियों और उपन्यासों का निर्माण किया। इसी काल में जैनेन्द्रकुमार ने मनो-विज्ञान का हिन्दी कथा-साहित्य में समावेश किया। १९वीं और २० शताब्दी में यूरोप में मनो-विज्ञान ने बड़ी उन्नति की और साहित्य से उसका सम्बन्ध अधिकधिक निकट होता गया है। कमी-कमी तो मनोविज्ञान साहित्य पर इतना छा जाता है कि बात खटकने लगती है। यही प्रभाव जैनेन्द्रकुमार की कहानियों में सर्वप्रथम प्रकट हुआ। नाटकों के क्षेत्र में भी पाश्चात्य निर्माण-पद्धति स्वीकार की गई। एक विद्वान् ने बाबू जयशंकरप्रसाद-कृत 'अज्ञात शत्रु' की भूमिका में अन्तर्द्वन्द्व और बहिर्द्वन्द्व को महत्त्व देते हुए यह मान लिया है कि उनके बिना नाटक का अस्तित्व सम्भव ही नहीं है। इस प्रकार के विचार पाश्चात्य प्रभाव के स्रोत हैं। हमें द्विवेन्द्रलाल राय का स्मरण हो आता है, क्योंकि उनका नाट्य-शास्त्र का विवेचन केवल शेक्सपियर के नाटकों के आधार पर किया गया है। पं० लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'शा' और 'इन्सुलन' का अनुसरण करके नये ढंग के नाटक लिखे। हिन्दी की नवीन आलोचना भी यूरोपीय आलोचना को आदर्श मानकर आगे बढ़ने लगी और व्याख्या तथा खंडन-मंडन का ढंग छोड़कर विचारों के विवेचन में संलग्न हो गई।

छायावाद काल का साहित्यिक समन्वय उस युग का भारतीय और पाश्चात्य प्रभावों का एकीकरण बहुत दिनों तक कायम न रह सका। १९३५ ई० के लगभग परिवर्तन के चिह्न दिखाई पड़ने लगे। इस समय तक देश में उच्च श्रेणी शिक्षा-प्राप्त जनों का एक खासा बड़ा समुदाय बन चुका था। प्रथम महायुद्ध के काल से ही भारतीयों का प्यान इंग्लैंड से हटकर समस्त यूरोपीय राजनीति और साहित्य की ओर आकृष्ट हो चला था। भारतीय जनता के मानसिक क्षितिज के विस्तार ने विश्वविद्यालयों की शिक्षा, समाचार-पत्रों, रेडियो इत्यादि ने योग दिया। साथ-ही-साथ यूरोप में दो-एक नवीन विचार-पद्धतियाँ तेजी से ग्रहण की जा रही थीं। मार्क्स का नवीन दर्शन, जिसमें अद्वैत ऐतिहासिक और वैज्ञानिक विचार तथा दलित जनवर्ग के प्रति सहानुभूति का सम्मिश्रण है, यूरोप के विशिष्ट भागों में अपना घर बना रहा था। यह नवीन परिपाटी इस देश में आई और अनेक कार्यों से पढ़े-लिखे नवयुवकों ने इसका स्वागत किया। हिन्दी-साहित्य भी इससे प्रभावित होने लगा। १९वीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही मनोविज्ञान का महत्त्व यूरोप में बढ़ रहा था। वर्तमान सदी में मनोविश्लेषण के आचार्यों ने अद्वैत और अचेतन मन का अध्ययन प्रारम्भ किया और इस प्रकार साहित्य के लिए एक नया क्षेत्र उपलब्ध कर दिया। हिन्दी-साहित्य पर मनोविज्ञान और मनोविश्लेषण का प्रभाव भी १९३५ ई० के उपरान्त पड़ने लगा। भारतीय काव्य में प्रतीकों का प्रयोग बहुत पहले से होता आया है। कबीर तथा सूफी कवियों की कविता में प्रतीक भरे पड़े हैं तथा रवीन्द्रनाथ ठाकुर की कविता में प्रतीकों का सुन्दर तथा प्रचुर प्रयोग हुआ है। पिछले २० वर्षों में लिखी जाने वाली हिन्दी प्रतीकवादी कविता में केवल प्राचीन परम्परा का निर्वाह नहीं है, उसका प्रतीकत्व साफ-साफ यूरोप के १९वीं और २०वीं शताब्दी के प्रतीकवादियों से प्रभावित है। उसकी अस्पष्टता और उसका अस्पष्टपन बहुत-कुछ आंग्रेजी प्रतीक-वादियों तथा T. S. Eliot का स्मरण दिलाता है। हिन्दी प्रतीकवाद को सबसे बड़ा सहारा रवीन्द्रनाथ ठाकुर, T. S. Eliot तथा Yeats की कविता से मिला है, यद्यपि दो-एक आधुनिक

कवि फ्रांसीसी प्रतीकवादियों की कविता से परिचित हैं और कदाचित् उनका अनुकरण भी करते हैं। मनोविश्लेषण की खोजों से भी प्रतीकवाद को बल मिला है। कभी-कभी उपरोक्त प्रभाव मार्क्सवाद, मनोविश्लेषण के सिद्धान्त, तथा प्रतीकवाद सभी एकन होकर एक ही साहित्यकार की कृतियों में देखने को मिल जाते हैं। इस प्रकार विभिन्न प्रभावों का मिश्रण यूरोपीय Surrealists की याद दिलाता है। इसी भाँति कुछ कवियों की रचनाओं में वेदना-तत्त्व तथा विराधा का आविर्भाव बहुत-कुछ यूरोपीय अस्तित्ववादियों अर्थात् Existentialists का सीधा प्रभाव हमारे साहित्य पर पड़ा है या नहीं।

अभिर्व्यवनावाद के सम्बन्ध में हिन्दी में कई आलोचनापूर्व निबन्ध लिखे गए हैं। इनमें से कुछ तो विवेचना और तुलना के अभिप्राय से लिखे गए हैं और कुछ ध्वंसात्मक हैं, किन्तु हिन्दी के रचनात्मक साहित्य पर अभिर्व्यवनावाद की छाप नहीं मिलती। इस समय स्थिति यह है कि हमारे साहित्य का संतुलन नष्ट हो गया है। १९३५ ई० के उपरान्त यूरोपीय प्रभाव हमारे साहित्य में अनेक रूपों में इतनी द्रुतगति से प्रविष्ट हुआ कि वह सम्यक् प्रकार से आत्मसात् नहीं हो सका है। हमारे आभार का बोझ इतना अधिक है कि हिन्दी-साहित्य उसे आसानी से सँभाल नहीं पा रहा है। अतएव उसके कन्चे कुछ झुक गए हैं और पग लड़खड़ा रहे हैं। यह बात हम मार्क्सवादी अथवा कठु आलोचना के उद्देश्य से नहीं लिल रहे हैं। निष्पक्ष भाव से देखने से यह स्पष्ट हो जाता है कि साहित्यिक व्यवस्था इस समय अत्यन्त अनिश्चित अवस्था में है। छायावाद के समान कोई आन्दोलन आज विस्तृत प्रभाव नहीं रखता। प्रयोगवाद तो विभिन्न मतों तथा शैलियों के कवियों का एक जमघट-मान है। किसी साहित्यिक आन्दोलन की रूप रेखा निर्धारित करने के लिए यह कह देना पर्याप्त नहीं है कि उसके सभी अनुयायी अन्वेषक हैं, राह के साथी हैं। यह भी बांझुरीय है कि उन राहगीरों के विचारों और भावनाओं में गहरा साम्य हो तथा उनकी रचना-प्रणाली में भी समानता हो। आज के हिन्दी-साहित्य में नवीनता का चमत्कार है तथा अन्वेषण और प्रयोग की भावना भी है, किन्तु उसकी रूपरेखा अनिश्चित है और इसका कारण बहुत कुछ यूरोपीय साहित्यिक तथा दार्शनिक प्रभाव का प्रचल आघात है।

यह बताने की आवश्यकता नहीं है कि हिन्दी के आधुनिक लेखकों और कवियों में कौन किस यूरोपीय साहित्यिक परम्परा से प्रभावित हुआ है। यह तो सभी जानते हैं कि अश्वेय पर मनोविश्लेषण और प्रतीकवाद का प्रभाव है। यशपाल और अरू, नागाजुन, भारतभूषण अग्रवाल इत्यादि प्रगतिवादी हैं। अरू, प्रभाकर मान्चे इत्यादि पर फ्रायड का प्रभाव है। इसी प्रकार खूनी सैयार की आ सकती है, किन्तु इसकी विशेष आवश्यकता नहीं है क्योंकि यह हिन्दी के पाठकों के लिए रोज की जानकारी की बातें हैं। इसके अतिरिक्त वर्तमान कवियों और लेखकों की कृतियों का मूल्यांकन कठिन है और यह कार्य ठीक-ठीक दस-पैंच वर्ष के बाद ही हो सकेगा।

हिन्दी के कई लघुप्रतिष्ठ आलोचकों ने यूरोपीय 'वादों' के प्रति अपनी अवधि तथा अपना अविवेचन प्रकट किया है। यहाँ तक कि आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में कई स्थलों पर यूरोपीय प्रभाव के ग्रहण करने का विशेष किया है। इन आलोचकों की धारणा यह है कि पाश्चात्य प्रभाव स्वीकार करने से हमारा आत्मसम्मान नष्ट तथा साहित्य का स्वरूप विकृत होता है। इसके विपरीत C. E. Montague महोदय का यह कथन देखिए:—If a language would live, it must eat, & the English language, in all

its times of best health, has been a good feeder if not a gross one." किसी भी क्षीणित भाषा या साहित्य को पोषक तथा शक्तिवर्द्धक तत्वों के ग्रहण करने में संकोच नहीं होना चाहिए। अंग्रेजी साहित्य और उससे भी अधिक आब के अमेरिकन साहित्य की शक्ति और समृद्धि का बहुत बड़ा कारण यह है कि उनमें उच्च कोटि की माहिका शक्ति है। अतएव यूरोपीय वादी से हिन्दी को तब तक कोई सतर्क नहीं है। जब तक हम समझदारी के साथ अपने विशेष बातावरण और परिस्थितियों को देखते हुए उनका उपयोग करेंगे। कोरा अनुकरण तो अवश्य निरर्थक और हानिकर सिद्ध होगा।



विनयमोहन शर्मा

छायावादी कवियों का आलोचनात्मक दृष्टिकोण

प्रथम महायुद्ध के बाद हिन्दी-साहित्य में नूतन चेतना का उदय हुआ। इसलिए नहीं कि उस पर 'युद्ध' का सीधा प्रभाव पड़ा, पर पराधीन देश उससे अछूता बचा रहा यह कहना भी गलत है। ब्रिटिश साम्राज्य की रक्षा के लिए भारतीय जन-जन की आहुति चढ़ाई गई (हमारे देश के चोटी के नेताओं ने भी उस समय युद्ध-सहायता प्रदान की) और जब भिन्न-राष्ट्र चीते तो भारतीयों को उनकी सेवा के उपलक्ष्य में दमनकारी कानूनों के शिकंशों में जकड़कर रौंदा गया, पीसा गया। इसकी प्रतिक्रिया समस्त देश में हुई। गाँधीजी के नेतृत्व में देश स्वाधीनता के लिए छुटपट्टाने लगा, वह प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष मार्ग से विद्रोह के पथ पर चलने लगा। देश की बाह्य क्रांति साहित्य में प्रतिबिम्बित हुई।^१ इस समय हिन्दी-कविता के दो रूप दिखाई दिए। एक तो वह जिसमें देश की स्वाधीन भावना मुक्तकण्ठ से मुखरित हो रही थी—कवि अपने चारों ओर की अत्यन्तमयी घटनाओं और जनता के रोष को अभिधा में व्यक्त कर रहा था। दूसरा वह जिसमें धर्म, समाज तथा साहित्य की रूढ़ियों से विमुख होकर कवि अपनी सत्ता को स्वच्छन्द रीति से प्रतिष्ठित करने का आग्रह कर रहा था। मनोविज्ञान की भाषा में कहा जा सकता है कि देश के बाह्य राजनीतिक विद्रोह में भाग लेने में अक्षम मन ने साहित्य के निरापद क्षेत्र में अपनी स्वच्छन्द कृति का परिचय दिया। यही स्वच्छन्दतावाद आगे चलकर छायावाद-रहस्यवाद से अभिहित किया जाने लगा।

पर हिन्दी-छायावाद में स्वच्छन्दतावाद का जो रूप दिखाई दिया वह प्रथम महायुद्ध के पश्चात् कवि हार्डी, यीट्स या डीलाभिरे का स्वच्छन्दतावाद नहीं है उसमें तो वर्द्धस्वर्थ, शैली, कीट्स, कालरिज, टेनीसन की स्वच्छन्द आत्मा झोंक रही है, सीधे या बेंगला के माध्यम से। जिस प्रकार श्रेष्ठ जी के स्वच्छन्दता-युग के कवियों ने कविता की पुरातन मान्यताओं को तिरस्कृत करके उसे नये रूप में प्रतिष्ठित किया, उसी प्रकार छायावादी कवियों ने भी कविता को देखने को नहीं दृष्टि दी; जिससे पूर्ववर्ती शास्त्रीय समीक्षा धीरे-धीरे दूर होकर कालेजीय विवेचना—टीकाओं—में सिमटकर रह गई। 'प्रसाद' कहते हैं—“इस युग की ज्ञान-सम्बन्धिका अनुभूति में भारतीयों के हृदय पर पश्चिम की विवेचन-शैली का व्यापक प्रयत्न क्रियात्मक रूप में दिखाई देने लगा किन्तु साथ-ही-साथ ऐसी विवेचनाओं में प्रतिक्रिया के रूप में भारतीयता की भी दुहाई सुनी जा रही

१. “आकाश में आच्छन्न होने वाले बाह्य जिस क्रांति से हमारे थे, छायावाद भी ठीक उसी क्रांति का पुत्र था। जिस क्रांतिकारी भावना के कारण बाह्य जीवन में राजनीतिक दुरवस्थाओं की अनुभूतियाँ तीव्र होती जा रही थीं, वही भावना साहित्य में छायावाद का रूप धारण कर लगी हुई थी और अनुभव की अनोखी विचार दृष्टि खोजने की प्रयासों में विप्लव की सृष्टि कर रही थी।”—दिनकर ‘मिथी की ओर’ में।

है। 'प्रसाद' ने भी साहित्य-कला की विवेचना करते समय भारतीय पारिभाषिक शब्दों को विस्मरण नहीं किया, पर उनकी व्याख्या में आधुनिकता भरने की चेष्टा स्पष्ट दिखलाई देती है। वे कहते हैं—“यदि हम भारतीय कवि-भेद को लक्ष्य में न रखकर साहित्य की विवेचना करने लयेंगे तो.....प्रसाद कर बैठने की आशंका है।” इस तरह छायावादी कवि पाश्चात्य और भारतीय, दोनों मान्यताओं को लेकर चलते हैं। उन्होंने साहित्य क्या है? कविता क्या है? उसके प्रेरक स्रोत क्या हैं? उसका माय (matter) और बाह्य रूप-विधान (Form) से क्या सम्बन्ध है? यह युग-सापेक्ष है या निरपेक्ष आदि प्रश्नों पर विचार किया है। प्रसाद ने काव्य को “आत्मा की संकल्पनात्मक अनुभूति” कहा है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वे ‘काव्य और कला’ में लिखते हैं, “वह (काव्य) एक भेद्यमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान-धारा है। विश्लेषणात्मक तर्कों से और विकल्प के आरोप से मिलन न होने के कारण आत्मा की मनन-क्रिया, जो बाह्य-मय रूप में अभिव्यक्त होती है वह निस्तन्त्रेह प्राणमयी और सत्य के उभय सत्त्व प्रेम और भेय दोनों से परिपूर्ण होती है।” ‘संकल्पनात्मक मूल अनुभूति’ से, ‘प्रसाद’ का तात्पर्य है, “आत्मा की मनन शक्ति की वह असाधारण अवस्था जो भेय सत्य को उसके मूल चाक्षत्य में सहसा ग्रहण कर लेती है।” प्रसाद का भेय ‘सत्य ज्ञान’ ही है, जिसकी व्यक्तिगत सत्ता नहीं है। उसे वे एक ‘शश्वत चेतनता या चिन्मयी ज्ञान-धारा’ कहते हैं जो “व्यक्तिगत स्थानीय केन्द्रों के नष्ट हो जाने पर भी निर्विशेष रूप से विद्यमान रहती है।.....‘असाधारण अवस्था’ ‘युगों की समष्टि अनुभूतियों’ में अन्तर्निहित रहती है।” ‘प्रसाद’ की काव्य की यह रहस्यमयी व्याख्या आंग्ल-रोमैंटिक-युग के कवियों की अन्तर्प्रेरणा और अन्तर्ज्ञान (Inspiration and Intuition) समन्वित-सी जान पड़ती है। उनके ‘अन्तर्प्रेरणा और अन्तर्ज्ञान’ में अज्ञात सत्ता का स्पन्दन भाव भी निहित है।

श्लोक का कथन है, “Vision or imagination is a representation that externally exists really and unchangeably.” (भीतरी झलक या कल्पना बाह्यावस्थित शश्वत सत्य का प्रतिनिधि रूप है) काव्य-प्रतिभा परम सत्य (Truth and reality) को अनुभव करने की शक्ति का नाम है। ‘प्रसाद’ का ‘सत्य’, ‘शश्वत चेतन’ या ‘चिन्मयी ज्ञान-धारा’ श्लोक के Truth and reality से दूर नहीं है। कॉलरिच भी कविता को विशिष्ट अनुभूति की अभिव्यक्ति मानता है और उन्हीं भीतरी सत्य (Inner truth) का आभास पाता है। रोमाण्टिक कवि अनुभूति में आध्यात्मिकता का आभास पाकर ‘प्रसाद’ की ‘आत्मा की अनुभूति’ तक प्रायः पहुँच जाते हैं। रामकुमार ने लिखा है, “आत्मा की गूढ़ और छिपी हुई सौन्दर्य-राशि का भावना के आलोक से प्रकाशित हो उठना ही कविता है।” और महादेवी ‘सत्य को काव्य का साध्य और सौन्दर्य को उसका साधन’ कहती हैं। महादेवी का ‘सत्य’ प्रसाद और रामकुमार की ‘आत्मिक अनुभूति’ के समान ही व्यापक है। ‘पन्त’ ने काव्य-सत्य के सम्बन्ध में ‘आधुनिक कवि’ में अपने विचार व्यक्त किये हैं, “मैं कल्पना के सत्य को (जो केवल कवि-मुलम संवेदनशीलता से प्राप्त किया जा सकता है) सबसे बड़ा सत्य मानता हूँ और उसे ईश्वरीय प्रतिभा का अंग भी मानता हूँ।” ‘दिनकर’ की धारणा है, “कवि की कल्पना के अगल-बगल मातृकता और दार्शनिकता के पल लगे रहते हैं। सब पुष्टि तो प्रेरणा और मातृकता के आलोक में जगमगाने वाली दार्शनिक

1. “A poem is the very image of life expressed in its eternal truth.”—Shelley

अनुभूतियों महान् काव्य का मेवदय है ।”

छायावादी कवि आँख-समीक्षकों के समान कविता के आत्मपरक (Subjective) और परात्मक (Objective) भेद प्रायः नहीं मानते । वे बाहर को भीतर का प्रकाश और अन्तर को बाहर की छाया अनुभव करते हैं । रामकुमार कहते हैं, “जिस समय आत्मा का व्यापक सौन्दर्य निलख उठता है उस समय कवि अपने में सीमित रहते हुए भी असीम हो जाता है । उस समय क्षण-क्षण में ‘मैं’ और ‘सब’ में विपर्यय हो जाता है । ‘मैं’ चिरन्तन भावनाओं में ‘सब’ का रूप धारण कर लेता है ।, मासुनलाल का वक्तव्य है, “सोच सुरू जिस तरह एक-दूसरे के विद्रोही नहीं, उसी तरह विश्व के प्रत्येक और कोमल परिवर्तन तथा युग का निर्माण तथा दूसरी तरफ हृदयोन्मेष तथा विश्व के विकास के वैभवशाली कोशल—दोनों में कहीं विद्रोह नहीं दीख पड़ता । क्योंकि एक कवि के रक्त की पहचान और सिर का दान माँगती है, और दूसरी तरफ वस्तु में समा सकने के कोमलतर क्षणों के उच्चतर समर्पण का सुव्रत चाहती है । एक कवि का विश्रय, और दूसरी कवि की अनुभूति बनकर रहना चाहती है ।” ‘बन्धन’ के लिए भी “स्वप्न का जीवन उतना ही सत्य है जितना भौतिक ।” ‘निराला’ की ये पंक्तियाँ प्रसिद्ध हैं :

“मैंने ‘मैं’ खोजी अपनाई
देखा एक दुखी निज आई
दुख की छाया पकी हृदय में
कद उमड़ बेदना आई ।”

महादेवी कहती है, “जीवन का वह असीम और चिरन्तन सत्य जो परिवर्तन की लहरों में अपनी क्षणिक अभिव्यक्ति करता है अपने व्यक्त और अव्यक्त दोनों ही रूपों की एकता लेकर साहित्य में व्यक्त होता है । साहित्यकार जिस प्रकार यह जानता है कि बाष्प बगत् में मनुष्य जिन घटनाओं को जीवन का नाम देता है वे जीवन के व्यापक सत्य की गहराई और उसके आकर्षण की परिचायक हैं, जीवन नहीं; उसी प्रकार यह भी उससे छिपा नहीं है कि जीवन की जिस अव्यक्त रहस्य की वह भावना कर सकता है उसी की छाया इन घटनाओं को व्यक्त रूप देती है । इसी से देश और काल की सीमा में बँधा साहित्य रूप में एकदेशीय होकर भी अनेकदेशीय और युग विशेष से सम्बन्ध रहने पर भी युग-युगान्तर के लिए संवेदनीय बन जाता है ।”

कालरिज अष्ट कविता उसी को कहता है जिसमें कवि अपने सुख-दुःख से ऊपर उठकर सृष्टि के सुख-दुःख में अपने को मिला देता है ।^१ Self regarding emotion स्वार्थ-सीमित भावनाओं में प्रेक्षणीयता नहीं होती । ‘पंत’ ‘आधुनिक कवि’ में स्वीकार करते हैं, “यह सच है कि व्यक्तिगत सुख-दुःख के सत्य को अथवा अपने मनसिक संघर्ष को मैंने अपनी रचनाओं में बाँधी नहीं दी । मैंने उससे ऊपर उठने की चेष्टा की है ।”.....बौद्धिकता और भाव-प्रवणता (emotion) को पंत एक मानते हैं । प्रसाद ने भी बुद्धि और भाव को मन के ही दो रूप प्रतिपादित किये हैं^२ अतः जो बाष्पात्मक रचनाओं को बौद्धिक कहकर उनका इसलिए उपहास करते हैं कि उसमें कवि का ‘मन’ नहीं रमा रहता है, वे भ्रांति में हैं । कवि को द्रवित होने के

१. “So long as the poet gives utterances merely to his subjective feeling he has no right to the title.”—Colridge.

२. ‘काव्य और कला’ पृष्ठ ३७.

लिए उसी पर सीधी थोट का पड़ना आवश्यक नहीं है। वह बाह्य वस्तु के माध्यम से भी प्रोक्षित हो सकता है। विषय की कवय मानसिक स्थिति के अंक्रम के लिए कवि को स्वयं विषय बनने की आवश्यकता नहीं है। उसके हृदय की संवेदनशीलता विषय के दुःख को कल्पना के माध्यम से ग्रहण कर लेती है। इसी से कल्पना को केवल 'बुद्धि-व्यापार' नहीं कहा जा सकता। वह कवि की संवेदनशीलता से जाग्रत होती है और उसमें स्वयं संवेदना भी भरती है। 'पंत' और 'निराला' ने बहुत सजगता से 'स्व' और 'पर' में विभेदक पदां नहीं रहने दिया। इससे हिन्दी-समीक्षा को एक नई दृष्टि मिली है।

काव्य की अभिव्यञ्जना के संबंध में छायावादियों में मतभेद है। अभिव्यञ्जना में भाषा, अंद, अलंकार आदि का समावेश होता है। वह काव्य की बाह्य आकृति (form) है। जब कलाकार के मन में कला-कृति का चित्र पूर्ण रूप से उतर आता है तभी अभिव्यक्ति में पूर्णता आती है। 'प्रसाद' कहते हैं—“जहाँ आत्मानुभूति की प्रधानता है, वहीं अभिव्यक्ति अपने में पूर्ण हो सकी है; वहीं कौशल या विशिष्ट पद-रचनायुक्त काव्य-शरीर सुन्दर हो सका है।”^१ व्यञ्जना वस्तुतः अनुभूति मयी प्रतिमा का स्वयं परिणाम है। क्योंकि सुन्दर अनुभूति का विकास सौन्दर्यपूर्ण होगा ही।^२ “प्रसाद” कला - अभिव्यञ्जना—को भाव (अनुभूति) से कम महत्त्व नहीं देते। कोशे के समान वे उसे प्रायः अभिन्न मानते हैं।

काव्य की भाषाभिव्यञ्जना भाषा और प्रायः छन्द का रूप धारण करती है। भाषा को भाषानुरूपिणी होना चाहिये, इस सम्बन्ध में 'पंत' का आग्रह है “कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है। उसके शब्द सत्वर होने चाहियें, जो बोलते हों; सेब की तरह जिनके रस की मधुर लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े; जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में अलंकारों के सामने निषिद्ध कर सकें; जो अंकार में चित्र, चित्र में अंकार हो।” छायावादी कवियों ने भाषा को माधुर्य प्रदान करने में कम योग-दान नहीं दिया। कहीं-कहीं तो इसी से कवि की अनुभूति उसी के आवरण में ओझल हो गई है। तभी आचार्य रामचन्द्र शुक्ल को जोर से कहना पड़ा कि छायावादी अभिव्यञ्जना पर टहर गए हैं। उनकी भावना का स्रोत सूख गया है। 'प्रसाद' ने छायावादी रचना को 'अभिव्यक्ति' की परिभाषा पर अधिक निर्भर कर दिया। उन्होंने कहा—“ध्वन्यात्मकता, लाघविकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-कला के साथ स्वानुभूति की विकृति छायावाद की विशेषताएँ हैं।”^३

भाषा में 'प्रतीक' शब्दों के प्रयोग की ओर छायावादी कवि का विशेष आग्रह रहा है। उसने “कुशल स्वर्णकार के समान प्रत्येक शब्द को, ध्वनि, वर्ण और अर्थ की दृष्टि से नाप-तोला और कट-छूटकर तथा कुछ नये गड़दर अपनी सूक्ष्म भावनाओं को कोमल कलेवर दिया।” (महादेवी 'आधुनिक कवि' पृष्ठ १०) 'निराला' भी भाषा को 'मावों की अनुगामिनी' मानते हैं

१. बौद्धिकता हार्दिकता का ही दूसरा रूप है।” (आधुनिक कवि—८)

“मनु जर्वाय मय के दोनों पक्ष हृदय और अस्थिरता का सम्बन्ध कमजोर अद्वा और हवा से भी छग लकटा है।” ‘अमावसी’ (आधुनिक में)

२. काव्य और कला—पृष्ठ २०

३. यही

४. काव्य और कला—पृष्ठ १४१.

और यह भी कि “बड़े-बड़े साहित्यिकों की भाषा कमी बनता की भाषा नहीं रही।” भाषा की पुष्टि के लिए उन्होंने (छायावादियों ने) अलंकारों का उपयोग किया है। ‘पन्त’ उन्हें ‘राग की परिपूर्णता के लिए आवश्यक उपादान’ (पल्लव-पत्रिका) कहते हैं।

यद्यपि छन्दों के प्रति सामान्य विद्रोह रहने पर भी छायावादी कवियों ने छन्द-सी लयता का कमी विरोध नहीं किया। स्वच्छन्द छन्दता के समर्थक निराला ‘गीति-काव्य के प्रबल पुरस्कर्ता’ हैं। ‘जीवन’ में लय-प्रवाह की सम्पूर्णता, स्वरैक्य तथा संयम लाने के लिए ‘पन्त’ काव्य में छन्द की आवश्यकता अनुमत्त करते हैं। “हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों ही में अपने स्वामा-निक विकास तथा स्वास्थ्य की सम्पूर्णता प्राप्त कर सकता, उन्हीं के द्वारा उसके सौन्दर्य की रक्षा की जा सकती है। संस्कृत के वर्ण-वृत्त हिन्दी की प्रकृति के प्रतिकूल हैं।” क्योंकि “उनकी नहरों में उसकी धारा अपना चंचल नृत्य, अपनी नैसर्गिक मुखरता, कल-कल, छल-छल तथा अपने क्रीड़ा-क्रीडुक, फटाफट एक साथ खो बैठती, उसकी हास्य-हस्य सरल मुख-मुद्रा गम्भीर-मीन तथा अवस्था से अधिक प्रौढ़ हो जाती; उसका चंचल भ्रुकुटि-भंग दिखलावटी गरिमा से दब जाता है।” भगवतीचरण वर्मा “भुक्त छन्द की कविता को अधिक-से-अधिक गद्य-काव्य मानते हैं,” कविता नहीं। (‘प्रगतिशील कविता’ पर रेडियो-प्रसारित परिसंवाद) ‘दिनकर’ कविता में छन्द को स्वामाविक मानते हैं क्योंकि ‘छन्दःस्पन्दन समग्र सृष्टि में व्याप्त है, कला ही नहीं, जीवन की प्रत्येक शिरा में यह स्पन्दन एक नियम से चल रहा है। सूर्य, चन्द्र, ग्रह-मण्डल और विश्व की प्रगति-मात्र में एक लय है जो समय के ताल पर यति लेती हुई अपना काम कर रही है।” (‘मिट्टी की ओर’ पृष्ठ १२१) ‘लय’ और ‘ताल’ पर महत्त्व देने के कारण ही कई छायावादियों ने भाषा के व्याकरण की अधिक पर्वाह नहीं की।

द्वितीय-युग में जहाँ कविता नये-तुले विषय, परम्परागत अलंकार, छन्दों में वर्णन का शास्त्र बन गई थी, वहाँ छायावाद-युग में कवियों ने उसे परलने का नया दृष्टिकोण प्रचलित किया; वस्तु के साथ भाव का मेल किया और उसे कला के साथ समन्वित करने का प्रयास करके कौशे के शब्दों में अन्तर्प्रेरणा तथा अभिव्यञ्जना (Intuition and Expression) का सुन्दर गठ-बन्धन किया। उनके सामने जीवन को देखने का भी प्रश्न था। ‘जीवन ऐसा होना चाहिए,’ ‘जीवन ऐसा है या जीवन सबसे पृथक् हो’ की समस्या उसके सामने खड़ी थी। ‘जीवन ऐसा होना चाहिए’ में आदर्शवाद, ‘जीवन ऐसा है’ में यथार्थवाद, और जीवन सबसे पृथक् होने में भक्तिवाद जा जाता है।

महादेवी ने आदर्श और यथार्थ दोनों पर विचार किया है। “आदर्श हमारी दृष्टि की मलिन संकीर्णता छोड़ उसे विस्तर यथार्थ के भीतर छिपे हुए सामंजस्य को देखने की शक्ति देता है। हमारी व्यष्टि में सीमित चेतना को मुक्ति के पंख देकर समष्टि तक पहुँचने की दिशा देता है। और हमारी खण्डित भावना को अखण्ड जायति देकर, उसे जीवन की विविधता नाप लेने का वरदान देता है।” “यथार्थ स्थूल वस्तुओं के भीतर निश्चित स्थिति रखता है।”... “आदर्श का सत्य निरपेक्ष है परन्तु यथार्थ की सीमा के लिए सापेक्षता आवश्यक ही नहीं, अनिवार्य रहेगी।” आदर्शवादी कलाकार अपनी सृष्टि को अन्तर्जगत् में घेर लेता है। और यथार्थवादी “अपने निर्माण को केवल बाह्यजगत् में बिखरा देता है।” पर यथार्थवादी का ‘कर्म’ सफल नहीं है। महादेवी उन्हें अशिवल-तत्त्व नहीं देखना चाहती। महादेवी जीवन में ऐसे आदर्श को अपनाना

चाहती है, जिसे प्रेमचन्द ने 'आदर्शोन्मुख यथार्थवाद' कहा है, ऐसा आदर्श जो यथार्थ के संकेत छोड़ जाता है। 'बन्धन' आदर्श और यथार्थ दोनों से स्फूर्ति पाते हैं। उनका इंगित है—“देखते नहीं कि उसका एक हाथ उपवन में खिली चमेली का हिम-कण हार उतार रहा है और दूसरा हाथ भविष्य के तपोमय साम्राज्य में निर्मीकता के साथ प्रविष्ट होकर ठंढा की सारी खींच रहा है, देखते नहीं उसका एक कान निर्गन्धिणी की रागिनी अवस्था कर रहा है और दूसरा कान इन्द्र के अस्त्राक्षों में लड़े हुए संघर्ष, फिलर और अप्सराओं के आलाप का आनन्द ले रहा है।” (‘मधुमाला’-प्रलाप, पृष्ठ १०-११)

आज हिन्दी में जिस यथार्थवादी साहित्य को प्रगतिवाद के नाम से पुकारा जाता है उस सम्बन्ध में छायावादियों का दृष्टिकोण यह है कि वे इन यथार्थवादी रचनाओं में कवि का यथार्थ पाते ही नहीं। प्रसाद का मत है—“यथार्थवादी सिद्धान्त से ही इतिहासकार से कुछ अधिक नहीं टकरता। क्योंकि यथार्थवाद इतिहास की सम्पत्ति है वह चित्रित करता है समाज कैसा है या था।” प्रसाद आदर्शवाद के भी मक नहीं हैं। क्योंकि “आदर्शवादी धार्मिक प्रवचनकर्ता बन जाता है।” वे साहित्य को इन दोनों वादों से ऊपर उठ ले जाते हैं, वे उनका (आदर्श और यथार्थ का) मेल कराते हैं, कहते हैं—“दुःख-दग्ध जगत् और आनन्दपूर्ण स्वर्ग का एकीकरण साहित्य है।”

महादेवी भी यथार्थवाद को 'जीवन का इतिवृत्त' (इतिहास) कहती हैं। यथार्थ 'प्रकृति और विकृति' दोनों चित्र देने के लिए स्वतन्त्र है पर जीवन में विकृति अधिक प्रसार-नामिनी है, परिणामतः यथार्थ की रेखाओं में बड़ी बार-बार व्यक्त होती रहती है। “अतः महादेवी जीवन को स्वस्थ विकास देने वाली शक्तियों का प्रगति देने वाले प्रकृति-चित्रकार को सच्चा यथार्थवादी मानती हैं। और आज की 'यथार्थवादिनी' कविता तो ऐसे “कण्ड से उत्पन्न हो रही है जो भ्रमिक जीवन से नितान्त अपरिचित है।” महादेवी और प्रसाद चूँकि यथार्थ जगत् के भौतिक जीवन से अधिक परिचित नहीं हो पाए इसलिए उनमें उसके प्रति तीव्र संवेदना नहीं जाग सकी। 'पन्त' की भी यही स्थिति है—उनकी यथार्थ (मानव जीवन) के प्रति बौद्धिक सहायभूति अधिक रही है। प्राचीन प्रचलित विचार और जीर्ण आदर्श की उपयोगिता को नष्ट होते देखकर भी 'पन्त' ने आदर्श से विद्रोह नहीं किया और यथार्थ की उपेक्षा भी नहीं की। दोनों का समन्वय करते उन्होंने कविता को एक नया 'तन्त्र' देना चाहा—“मेरा विश्वास है, लोक-संगठन तथा संगठन एक-दूसरे के पूरक हैं।” क्योंकि वे एक ही युग (लोक) चेतना के बाहरी और भीतरी रूप हैं।” (उत्तरा)। आज साहित्यकार “कभी व्यक्ति से असन्तुष्ट होकर समाज की ओर झुकता है, कभी समाज से असन्तुष्ट होकर व्यक्ति की ओर।” ‘पन्त’ की बारम्बार है, “इन दोनों किनारों पर उसे अपनी समस्याओं का समाधान नहीं मिलेगा।” इसलिए वे ‘महिरंजर’ जीवन के समन्वय को ही अधिक प्रधानता देते हैं। इस तरह ‘पन्त’ साहित्य में समन्वयवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत कर रहे हैं। यह दृष्टिकोण ‘प्रसाद’ के समरसता का पर्याय ही कहा जा सकता है।

छायावादी कवि राजनीतिक 'वाद' के दायरे में अपने को नहीं बाँधना चाहते। 'निराला' के शब्दों में “एक साहित्यिक जब राजनीति को साहित्य से अधिक महत्त्व देता है तब वह साहित्य को यथार्थ मर्यादा अपनी एकदलीय भावना के कान्था पटा देता है। साहित्यिक मनुष्य की प्रवृत्तियों को ही भेष देता है, जीवन के साथ राजनीति का नहीं, साहित्य का सम्बन्ध है।”

दिनकर भी साहित्य को राजनीति का अनुचर नहीं मानते, “कला-क्षेत्र में हमारा दृष्टिकोण सच्चे अमिषेव का होना चाहिए। कवि के लिए जो प्रथम और अन्तिम कथन हो सकता है, वह केवल इतना ही है कि कवि अपने-आपके प्रति पूर्ण ईमानदार रहे।” (मिथी की ओर) बालकृष्ण शर्मा ‘नवीन’ ‘फाइबरवाद’ का विशेष करते हैं। वे लिखते हैं—“ज्ञान में मानव ने जो एकसूत्रबद्धता तथा कार्यकारणता विकसित की है, वह केवल ऐंद्रिक प्रतिक्रिया द्वारा उपलब्ध नहीं होती।... मैं कला-साहित्य-समीक्षा के उच्च मानदण्ड को भ्रामक मानता हूँ जो प्रत्येक साहित्यिक कृति अथवा कलाकृति की सामाजिक परिस्थिति के ऊपर आत्यन्तिक रूप से आधारित कर देता है।... निश्चय ही भौतिक शरीरचारी मानव पदार्थमूलक भरातल पर कार्य करता है। बाह्य परिस्थितियाँ साहित्यिक कृतियों को प्रभावित करती हैं, पर मानव की ‘न-इति’ प्यास को भौतिक अभावबन्धन कहना अनर्थमूलक है।” (अपलक)

छायावादी कवियों में साहित्य की रूढ़ मान्यताओं के प्रति तीव्र अनास्था भले ही न हो, फिर भी उनसे लगे रहने का उनमें आप्रह भी नहीं है। वे कविता को अन्तर्वाक्ष अनुभूति का परिणाम मानते हैं, इसलिए उसके Subjective (अन्तर्दृष्टि निरूपक) और Objective (बहिर्दृष्टि निरूपक) भेद को बहुरा नहीं मानते। अन्तर में “मधुर-मधुर मेरे दीपक जल” की मनुहार करने वाली महादेवी और “मेरे नगपति मेरे विशाल” पर दृष्टि डमाने वाले दिनकर एक ही पंक्ति में बैठते हैं। ‘दिनकर’ की बाह्य दृष्टि होने पर भी उसका बिम्ब उनके अन्तर-पट पर ही पड़ता है।

छायावादियों का प्रकृति के प्रति लादाम्य न होने पर भी वे उससे बराबर स्फूर्ति ग्रहण करते हैं। साहित्य को युगापेक्षी बनाना उनका ध्येय नहीं है, पर युग-चेतना से वे अवश्य अग्रगणित होना चाहते हैं। लौकिक भावनाओं का उदासीकरण करने के कारण उन्हें आदर्शवादी कहा जाता है पर चूँकि उनका यह ‘आदर्श’ सर्वथा कल्पना-प्रसूत नहीं है उसका लगाव धरती से भी है, इसलिए हम उनमें समन्वयवादी दृष्टिकोण की ही अधिक प्रवृत्ति देखते हैं।

‘भाव’ की प्रतिष्ठा स्वीकारने के कारण भारतीय रसवादी और शैली के आप्रह के कारण पाश्चात्य अमिष्यबनावादी लेने का भी उन्हें भ्रम प्राप्त है।

छायावाद की भावभूमि

छायावाद की सुकुमार काव्यधारा को अपने जन्म से ही आलोचना की तीव्र दृष्टि सहनी पड़ी। उस समय उसकी भावभूमि इतनी अस्पष्ट थी कि वाचमभी और कविवादिता के कारण स्वागत की अपेक्षा उसे परिहास, व्यंग्य, विरोध तथा स्वीकर्णता का निरन्तर सामना करना पड़ा। किन्तु द्विवेदी-युग की बाङ्गोन्मुखी अनयद अनरस कविता की स्वाभाविक प्रतिक्रिया एवं परिणति होने के कारण छायावाद उन समस्त विरोधों के समक्ष अप्रत्याशित रूप से विजयी हुआ और उसकी अदम्य शक्ति, अभिनव सौन्दर्य तथा अतिशय सुकुमारता ने उस युग की सामान्य साहित्यिक चेतना को विमुग्ध कर लिया। कदाचित् इस विजयोन्माद ने तथा अन्य अनेक कारणों ने छायावाद की जिन गम्भीरतम आलोचना और नवीनतम व्याख्याओं की सृष्टि की वे भी उसकी वास्तविक भावभूमि को समझने में पूर्णतया सक्षम नहीं सिद्ध हुईं। अनेक गण्य-मान्य छायावादी कवियों ने तथा उन्हीं से प्रभावित कई आलोचकों ने उसे अप्यात्मवाद के भारी गौरव से अभिषिक्त कर दिया जिसको साहित्यिक सम्दावली में रहस्यवाद और स्वात्मवाद की संज्ञा मिली। यद्यपि इस प्रवृत्ति का भी विरोध हुआ और अनेक विचारशील विवेचकों ने वास्तविकता की स्पष्ट एवं निर्भीक व्याख्या प्रस्तुत की, परन्तु फिर भी उस युगता से छायावादी कविता आज तक मुक्त नहीं हो सकी है। अतएव मूल प्रश्न यह है कि छायावाद की वास्तविक भावभूमि लौकिक है अथवा अलौकिक। आध्यात्मिकता उसमें है या नहीं; यदि है तो स्वाभाविक वृत्ति के रूप में अथवा कृत्रिम आरोप होकर। रहस्यवाद से छायावाद को सम्बद्ध करना कहाँ तक उचित है कहाँ तक अनुचित। और अगर है तो क्या यह रहस्यवादी प्रवृत्ति कबीर और बायसी की परम्परा का अनुसरण है अथवा पार्श्वत्य 'mysticism' की शृङ्खला-मात्र।

छायावाद के सम्बन्ध में दो मत हिन्दी-जगत् में प्रचलित हैं यह उपर्युक्त कथन से स्पष्ट है। जो मत आध्यात्मिक व्याख्या का पक्षपाती है उसने छायावाद को रहस्यवाद का प्रथम खोपान माना है और दोनों की अभिन्नता का इस सीमा तक संगोपोग प्रतिपादन किया है कि सहज विश्वास नहीं हो पाता। फिर भी उक्त संक्षिप्त परिचय पा लेना आवश्यक है। कवियों में मुख्यतः महादेवी वर्मा, रामकुमार वर्मा तथा कुछ अंशों में प्रसाद को छायावाद की इस अध्यात्ममूलक व्याख्या का भोग्य है और आलोचकों में नन्ददुलारे वाक्पेयी, गंगाप्रसाद पाण्डेय तथा विश्वम्भर 'मानव' आदि को। जिन आलोचकों का नामोल्लेख यहाँ हुआ है उनकी कृतियों अथवा आलोचनाओं को महत्त्व दिया जाय या न दिया जाय परन्तु वे इसलिए तो महत्त्व रखते ही हैं कि उन्होंने इस मत का समर्थन एवं प्रचार किया।

इस मत को गम्भीरतापूर्वक स्थापित करने का सबसे अधिक भोग्य महादेवी श्री को है। उन्होंने अपने विवेचनात्मक गद्य में पग-पग पर इसका समर्थन ही नहीं वरन् शास्त्रीय आधार लेते हुए एक सुदृढ़ परम्परा तथा व्यापक जीवन-दर्शन निर्मित करने का भी प्रयास किया है।

विभिन्न लिखित ग्रंथ उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत किने जा सकते हैं :

“ज्ञानावाद् का कवि चर्म के अन्वयसे अधिक दर्शन के मन्त्र का शब्दी है जो मूर्त और अमूर्त विश्व को मिश्रकर पूर्णता पाता है। कुबि के सूक्ष्म चराचर पर कवि ने जीवन की अलखड़ता का भावण किया, इन्द्र की भावभूमि पर उसने प्रकृति में विहारी सौन्दर्य-सत्ता की रहस्यमयी अनुभूति की और दोनों के साथ स्वातन्त्र्य सुख-दुःखों को मिश्रकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उपस्थित कर दी जो प्रकृतिवाद, इन्द्रवाद, अन्वयवाद, रहस्यवाद, ज्ञानावाद आदि अनेक नामों का भार सँभाल सकी।”^१

“हम यह समझ नहीं सके हैं कि रहस्यवाद आत्मा का गुण है, काव्य का नहीं। यह युग वादवाच्य साहित्य से प्रभावित और बंगाल की नवीन काव्यधारा से परिचित हो जा ही, साथ ही उसके सामने रहस्यवाद की भारतीय परम्परा भी रही।”^२

“अलौकिक रहस्यानुभूति भी अभिव्यक्ति में लौकिक ही रहेगी।

अलौकिक आत्म-समर्पण को समझने के लिए भी लौकिक का सहारा लेना होगा।”^३

“रहस्यवाद में जो प्रकृतिवादी मिश्रती हैं उन सबके मूल रूप हमें उपनिषदों की विचार-धारा में मिश्र जाते हैं।

“युगों के उपरान्त ज्ञानावाद के प्रतिनिधि कवियों ने भी इस विचारधारा का विस्तार स्पर्श अनुभव किया और यह न कहना अन्वय होगा कि उन्होंने उस परम्परा को अक्षुण्ण रखा।”^४

यहाँ महादेवी जी ने स्वीकार किया है कि रहस्यवाद आत्मा का गुण होने के साथ-साथ काव्य का गुण भी है और ज्ञानवादी कवियों ने उपनिषदों के समय से चली आती हुई तथा जायसी और कबीर के द्वारा पोषित रहस्यवाद की परम्परा उत्तराधिकार के रूप में प्राप्त की है। उनकी लौकिक लगने वाली अभिव्यक्ति वस्तुतः अलौकिक रहस्यानुभूति है क्योंकि अलौकिक आत्मसमर्पण को समझने के लिए भी लौकिक का सहारा लेना होता है।

इतना ही नहीं महादेवी जी ने ज्ञानवाद की निराशा एवं दुःख की मनोवृत्ति को व्यक्तिगत असफलताओं से उत्पन्न विवाद-मात्र न मानकर उस कल्याण की कोटि में स्थापित कर दिया जहाँ वह सर्वोत्तमवाद बन जाती है :

“ज्ञानावाद को दुःखवाद का पर्याय समझ लेना भी सहज हो गया है। जहाँ तक दुःख का सम्बन्ध है उसके दो रूप हो सकते हैं—एक जीवन की विषमता की अनुभूति से उत्पन्न कल्याण भाव, दूसरा जीवन के स्थूल चराचर पर व्यक्तिगत असफलताओं से उत्पन्न विवाद।”^५

‘व्यक्तिगत सुख-दुःख की अभिव्यक्तिवादी भी मार्मिक हो सकीं पर वे ज्ञान-युग के

१. ‘महादेवी का विवेचनात्मक गण’ पृष्ठ ६०-६१.

२. वही, पृष्ठ १०७.

३. वही, पृष्ठ १११.

४. वही पृष्ठ १४०.

५. वही, पृष्ठ ६२.

सर्ववाद से इस प्रकार प्रभावित है कि उन्हें स्वतन्त्र अस्तित्व भिन्नता कठिन हो गया।^{११}

इन दोनों से हटकर महादेवी जी ने छायावाद की एक तीखी परिभाषा दी है और वह यह कि : छायावाद सत्यतः बुद्धि के बीच में जीवन का अङ्गरीय है—^{१२}

किसी भी विचारक की ईमानदारी में संदेह करना अपराध है परन्तु महादेवी जी द्वारा दी गई छायावाद की व्याख्या को ऐकग्र ऐसा अपराध करने की भी चाहता है। इसका कारण लेखक की कवि न होकर स्वयं महादेवी जी द्वारा प्रस्तुत व्याख्या के वे अंग हैं जो उस अंगों के स्वयं विरोधी हैं और घोषित करते हैं कि वास्तव से घूर जाने के प्रयत्न में किया गया वह तिहरा प्रयास अन्त तक सफल न हो सका, क्योंकि एक विचारणीय पाठक आज भी उनकी व्याख्या से निस्संदिग्ध और संतुष्ट नहीं हो पाता। इस प्रकार की व्याख्याओं पर वह सबसे बड़ा प्रश्न-चिह्न है।

महादेवी जी ने अपने 'विवेचनात्मक' गद्य में ही छायावाद की जागरणयुग की दृष्टि, और उसके अभ्यात्म को बौद्धिक तथा रुढ़िगत अभ्यात्म से भिन्न स्वीकार किया है।^{१३} उन्होंने यह भी निश्चित रूप से माना कि जिस सूक्ष्म को छायावाद ने अभिव्यक्ति प्रदान की वह स्थूल से बाहर कहीं अस्तित्व ही नहीं रखता।

मनुष्य का व्यक्त सत्य 'स्थूल' है और 'अभ्यक्त सत्य'—अर्थात् 'कुछ होने की भावना' ही 'सूक्ष्म' है।^{१४} साथ ही यह 'सूक्ष्म' स्थूल का ही दूसरा रूप है। यह भी उन्होंने अस्वीकार नहीं किया कि छायावाद ने 'युगों से प्रचलित सत्ता मातृभ्राता और वाचना के विकृत चित्र' देने के स्थान पर उच्चतर रूप में परिष्कृत (वासना) वैयक्तिक उल्लास-विषाद की सफल अभिव्यक्ति की।^{१५}

इतना सव-कुछ मान लेने के बाद उनकी रहस्यानुभूति, तथा उनके सर्ववाद और

१. वही, पृष्ठ ६३.

२. वही, पृष्ठ ६४.

३. (i) हमारे जागरण-युग ने जिस परिवर्तन को काव्य की रूपरेखा में स्पष्ट किया वह उसके पूर्वगामी युग में भी अगहरी आभास देता रहा था। पृष्ठ ६४.

(ii) बुद्धि के सूक्ष्म चराचर पर कवि ने जीवन की असत्यता का भावना किया—पृष्ठ ६०.

(iii) असत्य सैतना से तादात्म्य का रूप केवल बौद्धिक भी हो सकता है, पर रहस्यानुभूति में बुद्धि का श्रेष्ठ ही हृदय का प्रेय हो जाता है। पृष्ठ ११२.

(iv) छायावाद ने कोई रुढ़िगत अभ्यात्म या वर्गगत सिद्धान्तों का संघर्ष न देकर..... पृष्ठ ६३.

४. (i) छायावाद स्थूल की प्रतिक्रिया में उत्पन्न हुआ था अतः स्थूल को उसी रूप में स्वीकार करना उसके लिए सम्भव न हुआ, परन्तु उसकी सौन्दर्य-दृष्टि स्थूल के आधार पर नहीं है वह कहना स्थूल की परिभाषा को संकीर्ण करना है—पृष्ठ ६०.

(ii) जीवन की समष्टि में सूक्ष्म से इसने मध्यमीय होने की आवश्यकता नहीं है, क्योंकि वह तो स्थूल से बाहर कहीं अस्तित्व ही नहीं रखता। पृष्ठ ६८.

५. इस व्यक्ति-प्रधान युग में व्यक्तिगत सुख-दुःख अपनी अभिव्यक्ति के लिए आक्रुश ने, अतः छाया-युग का काव्य स्थापना-प्रभाव होने के कारण वैयक्तिक उल्लास-विषाद की अभिव्यक्ति का सफल माध्यम बन सका। पृष्ठ ६०.

अध्यात्मवाद में क्या रोच रह जाता है इसके प्रतिपादन के लिए उन्हें इतना भ्रम करना पड़ा। किसी भी तटस्थ विचारक को यह स्पष्ट हो जायगा कि महादेवी जी यद्यपि ज्ञायावाद की वास्तविक भावभूमि से पूर्णतया अलग हैं तथापि उसे जैसे स्वीकार न करके अध्यात्मवाद अथवा सर्ववाद का अनावश्यक आवश्यक पड़ाकर स्वीकार करने में उन्हें संकोचहीनता तथा सन्तोष का अनुभव होता है जो जैसे कदाचित् न होता। इस प्रकार की व्याख्या के प्रयुक्त किये जाने के मौलिक कारण नहीं हैं बिन्होंने ज्ञायावादी कविता में व्यक्त मानवीय भावनाओं को ज्ञाया का रूप दिया। ज्ञाया शब्द का यह अर्थ महादेवी जी को भी अग्राह्य नहीं है।^१ महादेवी जी यदि केवल अपनी व्याख्या को अपने काव्य तक ही सीमित रखतीं तो इतने विस्तार में उस पर विचार करने की आवश्यकता न होती परन्तु उन्होंने अपने विचार समस्त ज्ञायावादी काव्य के सम्बन्ध में व्यक्त किये हैं।

महादेवी जी के विवेचन में जाने वाले अन्तर्विरोधों को छोड़ भी दिया जाय तो भी ज्ञायावाद की अलौकिकता निर्विरोध सिद्ध नहीं हो पाती, क्योंकि अन्य ज्ञायावादी कवियों का मत उनके विरुद्ध है। इस सम्बन्ध में पन्त जी द्वारा दिया गया यह विवेचन अत्यन्त महत्वपूर्ण है :

‘दूसरे शब्दों में मनीषा सामाजिक जीवन की वास्तविकता को ग्रहण कर सकने से पहले, हिन्दी-कविता, ज्ञायावाद के रूप में, हास युग के वैयक्तिक अनुभवों, कर्षणशुक्ली विकास की प्रवृत्तियों, ऐहिक जीवन की आकांक्षाओं-सम्बन्धी स्वप्नों, निराशाओं और समवेदनाओं को अभिव्यक्त करने लगी और व्यक्तिगत जीवन की कठिनाइयों से कुछ हँकर, पञ्चायन के रूप में, प्राकृतिक दृश्यों के सिद्धान्तों के आधार पर, भीतर-बाहर में, सुख-दुःख में, आका-निराशा और संयोग-वियोग के द्वन्द्वों में सामंजस्य स्थापित करने लगी। सापेक्ष की पराजय उसमें निरपेक्ष की जय के रूप में गौरवान्वित होने लगी।’^२

‘प्रवाद’ जी ने यद्यपि अपने काव्य में अनेक स्थलों पर रहस्यात्मकता का आभय लिया है परन्तु सिद्धान्ततः ज्ञायावाद को उन्होंने न रहस्यवाद से सम्बद्ध किया और न प्रकृतिवाद से, वरन् ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-युक्तता के साथ स्वातन्त्र्य की विवृति को ज्ञायावाद की विशेषताओं में स्वीकार करके एक प्रकार से उसका प्रतिवाद ही किया।^३

‘निराला’ जी ने इस सम्बन्ध में अपना कोई स्पष्ट मत नहीं दिया परन्तु उनके काव्य में

१. स्वच्छन्द-छन्द में चित्रित उन मानव-अनुभूतियों का नाम ज्ञाया उपयुक्त ही था और मुझे तो आज भी उपयुक्त ही लगता है। पृष्ठ १०.
२. आधुनिक कवि, भाग २ पृष्ठ १२.
३. “‘हाँ’ मूल में यह रहस्यवाद भी नहीं है। प्रकृति विरहात्मा की जाला या प्रतिबिम्ब है। इसलिये प्रकृति को काव्यगत व्यवहार में लेकर ज्ञायावाद की सृष्टि होती है, यह सिद्धान्त भी अग्राह्य है। यद्यपि प्रकृति का आत्मन्वन, स्वातन्त्र्य का प्रकृति से तादात्म्य मनीषा काव्य-वारा में होने लगा है, किन्तु प्रकृति से सम्बन्ध रखने वाली कविता को ही ज्ञायावाद नहीं कहा जा सकता।

ज्ञाया आरतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की अंगिमता पर अधिक निर्भर करती है। ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, सौन्दर्यमयता, प्रतीक-विधान तथा उपचार-युक्तता के साथ स्वातन्त्र्य की विवृति ज्ञायावाद की विशेषताएँ हैं।—काव्य-कला तथा काव्य निर्वाह

स्थल-स्थल पर मानवीय स्वर इतना प्रधान है और सांख्यिक आवरण भी इतना मीना है कि इनके सम्पूर्ण काव्य की आध्यात्मिक व्याख्या नहीं की जा सकती।

छायावाद की प्रारम्भिक अवस्था में कविताओं पर आध्यात्मिकता की ध्वनि का आवरण पूरी तरह नहीं चढ़ पाया था अतएव प्रारम्भिक आलोचक शुक्लजी को उसकी वास्तविक भाव-भूमि परलने में सन्तुष्ट नहीं हुई। उन्होंने लिखा :

‘प्रभाव-वासना का यह उद्गार आध्यात्मिक पदों में ही क्षिप्य न रह सका। हृदय की सारी काम-वासनाएँ, इन्द्रियों के सुख-विकास की मञ्जुर और रमणीय सामग्री के बीच, एक बँधी हुई कृत्रिम पर व्यक्त होने लगीं। इस प्रकार रहस्यवाद से सम्बन्ध न रखने वाली कविताएँ भी छायावाद की कही जाने लगीं अतः ‘छायावाद’ शब्द का प्रयोग रहस्यवाद तक ही न रहकर काव्य-शैली के सम्बन्ध में भी प्रतीकवाद के अर्थ में होने लगा।

‘रीतिकाल की गह्वारी कविता की ज़रमर की तो हृदयी निम्नता की गई पर वही गह्वारी कविता कभी रहस्य का पर्दा ढाजकर, कभी लुके मैदान अपनी कुछ ज़ुबान बदलकर फिर प्रायः सारा काव्य-चेज झोड़कर चल रही है।’

किन्तु यहाँ इस प्रकार की तीव्र आलोचना शुक्लजी ने की वहीं छायावाद में कुछ अंश तक आध्यात्मिक प्रेम की सत्ता की सच्ची मी दी है :

‘छायावाद जहाँ तक आध्यात्मिक प्रेम लेकर चला है वहाँ तक वो रहस्यवाद के ही अन्तर्गत रहा है। उसके आगे प्रतीकवाद या चित्रभाषावाद नाम की काव्य-शैली के रूप में गृहीत होकर भी वह अधिकतर प्रेम-गान ही करता रहा है।’

प्रसाद जी की तरह शुक्ल जी की व्याख्या भी छायावाद के भावपक्ष को गीष्म और शैली-पक्ष को प्रधान मानकर चली है जब कि वास्तविकता यह है कि छायावादी कविता की भाव-सम्पत्ति को किसी प्रकार उसकी शैली की तुलना में अप्रधान नहीं ठहराया जा सकता।

शुक्ल जी के अनन्तर अनेक आलोचक छायावाद की समीक्षा करने में प्रवृत्त हुए। आध्यात्मिकता के पक्ष के प्रायः सभी समर्थकों को प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से महादेवी जी की विचार-धारा ने प्रभावित किया और कुछ दूर तक विरोधियों को भी तीव्र प्रतिवाद करने का आमन्त्रण दिया।

छायावाद की नई-नई परिभाषाएँ सामने आने लगीं और काव्य में आध्यात्मिकता की विविध अवस्थाएँ खोजी जाने लगीं।

गन्ददुलारे वाजपेयी ने अपना विचार व्यक्त किया कि ‘छायावाद के मूल में स्थित आध्यात्मिक दर्शन के ही कारण नये मौक्तिकवादी उसमें दोष-ही-दोष देखते हैं।’ अन्यत्र कहा गया कि ‘विश्व की किसी वस्तु में एक अज्ञात संप्राप्त छाया की झोंकी पाना अथवा उसका आरोप करना ही छायावाद है। छायावादी कवि प्रकृति के पुजारी की भाँति विश्व के कण-कण में अपने सर्व-व्यापक प्राणों की छाया देखता है। इसकी तीन अवस्थाएँ बताई गईं। पहली ‘सृष्टि के प्रति विस्मय का भाव’, दूसरी ‘मानसिक अशान्ति की आङ्गुलता का आभास’, तथा तीसरी ‘प्रेम के प्रकाश की प्राप्ति’, इसी को छायावाद की चरम परिधि माना गया, जहाँ पहुँचकर छायावादी ठीकी

ध्येय को प्राप्त करता है जिसे दार्शनिक एवं रहस्यवादी।^१ महादेवी जी के दीपक को आत्मा का प्रतीक मानकर 'दीपशिखा' तक आने के चार गाम 'नीहार', 'रश्मि', 'नीरवा' और 'सन्ध्यार्ति' को उनकी आध्यात्मिक रहस्यानुभूति की साधना के चार खोपन समझ गया।^२ इस प्रकार इस तरह की आध्यात्मिक व्याख्या ने साधारण पाठक को यह सोचने पर बाध्य किया कि छायावादी कवि एक असाधारण प्राणी होता है जो सावकों और सूकियों की तरह इस लोक को भूलकर किसी इतर सौन्दर्य-लोक में निवास करने वाले अभ्यक्त, असीम, अज्ञात प्रियतम की खोज में निरत रहता है। उसका सारा काव्य इस लोक की ऐहिक आकांक्षाओं से सम्बन्ध न रखकर एक अलौकिक प्रेम-विरह की रहस्यानुभूति से सम्बन्ध रखता है और उसे सामान्य मानवीय अनुभूतियों के घरातल पर उतार लाना अनुचित एवं असंगत है।

छायावाद पर आध्यात्मिकता के जितने गहरे आवरण डालने के प्रयास इस ओर से हुए उनका उतना ही तीव्र प्रतिवाद दूसरी ओर से किया गया और कठु सत्य को निराश्रुत रूप में सामने लाने का आग्रह भी एक दूसरी सीमा पर पहुँच गया। कवियों में पंत जी ने छायावाद की यथार्थवादी व्याख्या प्रस्तुत की ही थी, डॉ० नगेन्द्र, शिवदानसिंह चौहान तथा डॉ० देवराज आदि आलोचकों ने भी नवीन-नवीन तर्कों के आधार पर आध्यात्मिक अनुभूति के रहस्य का उद्घाटन करना प्रारम्भ कर दिया और यह विचार-धारा आज अपेक्षाकृत अधिक जीवित रूप में स्थित है।

डॉ० नगेन्द्र ने छायावाद का आधार पहले 'स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह'^३ बताया फिर कदाचित् विद्रोह की वास्तविक प्रेरणा का अभाव देखकर अपनी शब्दावली को बदल दिया और फिर 'उसके मूल में स्थूल से विमुक्त होकर सूक्ष्म के प्रति आग्रह'^४ कहना अधिक उचित समझा।

जहाँ तक छायावाद की भावभूमि का सम्बन्ध है उन्होंने उसे नितान्त लौकिक माना और लिखा कि छायावाद के कवि की 'प्रेरणा उसकी कुण्ठित वासनाओं से ही आई है, सर्वात्मवाद की रहस्यानुभूति से नहीं।'^५ इन कुण्ठाओं का कारण उनके अनुसार 'राजनीति में ब्रिटिश साम्राज्य की अचल सत्ता और समाज में सुधारवादी दृढ़ नैतिकता, असन्तोष और विद्रोह की इन भावनाओं को बहुमुखी अभिव्यक्ति का अवसर नहीं देती थीं। निदान वे अन्तमु'खी होकर धीरे-धीरे अवचेतन में जाकर बैठ रही थीं, और वहाँ से क्षति-पूर्ति के लिए छाया-चित्रों की सृष्टि कर रही थीं। आशा के इन स्वप्नों और निराशा के इन छाया-चित्रों की काव्यगत समष्टि ही छायावाद कहलाई।' ^६ 'वास्तव पर अन्तमु'खी दृष्टि डालते हुए उसको वायवी अथवा असीन्द्रिय रूप देने की प्रवृत्ति' को उन्होंने छायावाद की मूल वृत्ति घोषित किया और उसकी रहस्यवादी प्रकृतिवादी आदि अन्य सभी प्रवृत्तियों की इसी अन्तमु'खी वायवी वृत्ति के आधार पर व्याख्या की।^७ तथाकथित रहस्यानुभूतियों को तो स्पष्ट रूप से उन्होंने बौद्धिक विशालाई-भाव माना, क्योंकि वे धार्मिक साधना

१. 'छायावाद : रहस्यवाद'—गंगाप्रसाद पाण्डेय, पृष्ठ २१.

२. 'महादेवी की रहस्य-साधना'—विरहम्भर 'मानव', पृष्ठ २२-२३-२४.

३. 'सुमित्रानन्दन पन्त'—पृष्ठ ३.

४. 'विचार और अनुभूति'—पृष्ठ २३.

५. वही, पृष्ठ २६.

६. वही, पृष्ठ २३.

७. वही, पृष्ठ २४.

पर आश्रित न होकर कहीं मानना, कहीं चिन्तन और कहीं केवल मन की झुलना पर ही आश्रित हैं।^१ शिवदानसिंह चौहान ने 'छायावादी कविता में अस्तन्तोष की मानना' की सबसे अधिक महत्वपूर्ण स्थान दिया और उसकी समाजवादी पर्यालोचना करते हुए लिखा :

'छायावाद का कवि अपने भावों पर चारों ओर बन्धन-ही-बन्धन देखता है। उसके अन्धवर्गी कुल-स्वप्न दूर चुके हैं। वह सामाजिक जीवन की चेतना को विकाराज और मयावक पाता है। उसकी चेतना आज उसे ही काट रही है। पूँजीवाद की तरह उसकी चेतना भी आज मानवता का प्रतिनिधित्व नहीं करती। निदान इसका अन्ध-कृपण, इसकी निराशावादित्व।'^२

चौहान जी ने अस्तन्तोष के साथ पलायन की प्रवृत्ति पर भी विशेष ध्यान दिया परन्तु पलायन छायावादी भाव-धारा का मौलिक आधार नहीं है, इस ओर नगेन्द्र जी तथा महादेवी जी दोनों ने ही संकेत किया है।^३ डॉ० देवराज ने निम्न शब्दों में उसका सतर्क प्रतिवाद किया है :

'वस्तुतः छायावादी काव्य की मेरक शक्ति प्रकृति के कीमत् सूक्ष्म रूपों का आकर्षण है न कि सामाजिक वास्तविकता का विकर्षण, उसके मूल में प्रेम और सौम्यता की भासना है न कि आध्यात्मिक पूर्णता की भूख।'^४

छायावाद के पतन के हेतुओं का निर्देश करते हुए उन्होंने अन्यत्र छायावादी काव्य के आध्यात्मिक होने का भी प्रतिवाद किया है :

'प्रथम तो हम मानते हैं कि छायावादी काव्य धार्मिक या आध्यात्मिक नहीं है, किन्तु यदि वह ऐसा होता तो भी इस जन्म-प्राप्त देश में जनता उसके इसकी अवधि न करती।'^५

निकर्ष रूप में वे छायावाद की कल्पनाशीलता को उसके पतन का प्रथम हेतु स्वीकार करते हैं और उसकी विभिन्न प्रवृत्तियों को अनुभूति-अन्य न मानकर कल्पना-अन्य मानते हैं। छायावाद के सम्बन्ध में उनकी कतिपय अन्य धारणाएँ भी महत्वपूर्ण हैं। उदाहरणार्थ :

'उसकी अनिवार्यता का केन्द्र मनुष्य है, ईश्वर नहीं, वह जोक है, परजोक नहीं।

छायावाद आधुनिक पौराणिक धार्मिक चेतना के विरुद्ध आधुनिक औद्योगिक चेतना का

१. 'सुमित्रानन्दन पन्त', पृष्ठ २७.

२. 'प्रगतिवाद', पृष्ठ २७.

३. (i) आज के आलोचक इसे पञ्चायन कहकर विरस्तृत करते हैं, परन्तु यह वास्तव को वायवी या अतीन्द्रिय रूप देना ही है—जो मूल रूप में मानसिक कुण्ठाओं पर आश्रित होते हुए भी प्रत्यक्ष रूप में पञ्चायन नहीं है।

—'विचार और अनुभूति', पृष्ठ २४.

(ii) ...तब हम कैसे कह सकते हैं कि केवल संघर्षमय धर्मार्थ-जीवन से पञ्चायन के लिए ही उस वर्ग के कवियों ने सूक्ष्म भाव-जगत् को अवभावा।

—'महादेवी का विशेषतात्मक गद्य', पृष्ठ ७४-७५.

४. 'छायावाद का पतन', पृष्ठ ९.

५. वही, पृष्ठ ९.

विशेष या १^१

ऐतिहासिक दृष्टि से छायावाद-युग का वातावरण आध्यात्मिकता के उपशुभ न था ।^१

संक्षेप में पूर्व उल्लिखित मत की तुलना में यह मत अधिक वैज्ञानिक, अधिक बुद्धिगम्य तथा अधिक संगत एवं समीचीन प्रतीत होता है। छायावाद की भावभूमि का बहुत-कुछ सार्थक रूप उक्त स्थापनाओं से प्रकट हो जाता है।

वस्तुतः छायावादी काव्य को आध्यात्मिक कहना लगभग वैसा ही है जैसा जयदेव के 'गीत-गोविंद' और विद्यापति के पदों को भक्ति-काव्य मानना। उसमें शृङ्गारिकता—न स्थूल सही सूक्ष्म ही सही—की मात्रा इतनी अधिक है कि किसी प्रकार उसकी लौकिक प्रेरणा को उपेक्षित नहीं किया जा सकता। प्रायः सभी छायावादी कवियों की प्रारम्भिक रचनाओं से लौकिक प्रेरणा का स्वर अलग पहचाना जा सकता है।

'रश्मि' और 'नीहार' की निम्न लिखित पंक्तियों में आचार की अलौकिकता की अपेक्षा लौकिकता ही अधिक भलकती है :

(i) सज्जनि कौन तम में परिचित सा, सुधि सा, छाया-सा जाता। 'रश्मि'

(ii) मेरे बीरब मानस में वे धीरे-धीरे आये। 'नीहार'

'ब्रॉन्ड' के प्रथम रूप में उतनी रहस्यवादिता न थी जितनी बाद के परिवर्धित रूप में आ गई। 'बाँबा या बिजु को किसने उन काली बंजीरों से' अथवा 'मुख कमल समीप सवे ये दो किस-लय-दल पुरहन के' से जिस सौन्दर्यमय व्यक्तित्व की ओर संकेत किया गया है उसके मिलन की अनुभूति न अतीन्द्रिय हो सकती है और न आध्यात्मिक। यह इतनी तीव्र अवश्य रही होगी कि उसकी अभिव्यक्ति 'कुछ रोष बिहू हैं केवल मेरे उस महा मिलन के' के द्वारा ही सम्भव हो सकी। पन्तबी की 'आनन्दत' वाली कविता तथा निराला की 'बूढ़ी की कली' भी इसी बात का प्रमाण है कि छायावादी कवियों को प्रेरणा किसी अशत प्रियतम से न प्राप्त होकर शत प्रियतम से ही प्राप्त हुई।

कहा जा सकता है कि जिस प्रकार सुफियों में 'इश्क मजाजी' 'इश्क हकीकी' में परिणत हो जाता था उसी प्रकार छायावाद में लौकिक अनुभूतियों अलौकिक अनुभूतियों में परिणत हो गईं। अनेक भक्तों में भी लौकिक प्रेम अलौकिक रूप धारण करता देखा गया है। यहाँ पहले तो इश्क हकीकी या अलौकिक प्रेम-जैसी कोई वस्तु होती भी है इसी पर शंका होती है। यदि उसे स्वीकार भी कर लिया जाय तो भी सुफियों और भक्तों में संसार के प्रति जो विराग भाव मिलता है वह छायावादी काव्य में उपलब्ध नहीं होता। वास्तव में संसार की अस्थिरता तथा जीवन की दुःखमयता के प्रति सुफियों तथा भक्तों का दृष्टिकोण विरागात्मक है और छायावादी कवियों का रागात्मक। छायावादी काव्य का सूक्ष्म परिशीलन करने पर भी यह कहीं शत नहीं होता कि कब कवि ने लौकिक प्रेरणा को छोड़ा और कब अलौकिक को ग्रहण किया।

ऐसी दशा में या तो यही सत्य प्रतीत होता है कि प्रारम्भिक कविताओं में व्यक्त होने वाली पृथक् आकांक्षाओं की ही अभिव्यक्ति रहस्यानुभूति के नाम से की गई। लोगों को भ्रम

१. 'छायावाद का पतन,' पृष्ठ १४.

२. वही, पृष्ठ १४.

साक्ष्यिकता के सौन्दर्यमय आवरण के कारण हुआ जो आब भी सम्भव है। छायावाद के उतरांग में जिन कवियों ने उस साक्ष्यिकता से अपनी भावनाओं को आवृत नहीं किया उनमें वास्तविकता ऊपर आकर कोल ठडी। भगवतीवरण वर्मा, बबन, तथा अंचल आदि कवियों की कविताएँ इसकी साक्षी हैं। इस प्रकार छायावाद का आदि और अन्त दोनों ही उसकी आध्यात्मिक व्याख्या के विरुद्ध सिद्ध होते हैं। आध्यात्मिकता का आरोप जिन कविताओं पर किया जाता है उनका वैसा प्रभाव नहीं पड़ता। व्यक्तिगत जीवन की सीमाओं को यह आरोप तिरोहित नहीं कर पाता। कविताओं में सर्वप्रमुख रूप से व्याप्त निराशा किसी भी कवि को कबीर-जैसी निर्भोक्ता से कहने नहीं देती :

हम न मरे मरिहै संसारा ।

हमका भिजा जियापन हारा ॥

और न रवीन्द्रनाथ के गीतों की तरह उनमें मुक्त उल्लास एवं आनन्द की ही अभिव्यक्ति है। छायावादी काव्य के निराशावाद को न तो हम सर्वोत्तमवाद की ककथा का रूप कह सकते हैं और न परमात्मा के वियोग में आत्मा की व्याप। वह निश्चय ही लौकिक भावभूमि का प्रमाण है और उसकी समाजवादी व्याख्या बहुत-कुछ सही है। पाश्चात्य प्रभाव ने भी युग की बौद्धिकता की ओर मोड़ा, आध्यात्म की ओर नहीं।

भौतिकवाद को ही सब-कुछ न समझकर चेतन अथवा आत्मा पर विश्वास करने वाला व्यक्ति भी कह सकता है कि छायावादी कविता मन के स्तर से गहरी नहीं गई है। तबमें आत्मसुभूति है आत्मा की अनुभूति नहीं। छायावाद के अनुभूति-पक्ष की सीमा वहाँ तक है जहाँ तक मन की गति है और दार्शनिक पक्ष की विज्ञासा कुतूहल और विस्मय तक। छायावाद के विस्तृत काव्य-क्षेत्र में अनेक स्थल हैं जिनमें कवियों की वास्तविक विज्ञासा व्यक्त हुई है :

(i) न जाने नक्षत्रों से कौन ।

निर्गन्ध देता रहता मौन—पन्त

(ii) फिर विकल है प्राण मेरे,

सोच दो वह क्षितिज मैं भी देख लूँ उस ओर क्या है

जा रहे जिस पंथ से युगकल्प उसका झोर क्या है ।

क्यों मुझे प्राचीर बनकर आज मेरे दबास घेरे ।

महादेवी

ये तत्त्व छायावादी कवियों में न्यूनाधिक अंशों में अवश्य विद्यमान थे इलीलिय प्रसादजी द्वारा 'कामायनी' (विशेष रूप से अन्तिम तीन सर्ग) रची गई, महादेवी भी श्रुचाओं के अनुवाद की ओर प्रवृत्त हुई, पन्तबी ने अरविन्द के आध्यात्मिक दर्शन से प्रभावित होकर 'उतरा' आदि अपनी नवीन कृतियों प्रस्तुत कीं और निराला ने 'अर्चना' में मध्यकालीन मक का स्वर अपनाया। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि समस्त छायावाद आध्यात्मिक भावभूमि पर स्थित समझा जाय। वस्तुतः यह प्रवृत्ति छायावादी कवियों में छायावाद का युग समाप्त हो जाने के बाद परिलक्षित हो रही है और इसी से प्रमाणित होता है कि छायावादी काव्य आध्यात्मिक काव्य नहीं है।

छायावाद की भावभूमि को लौकिक रूप में ग्रहण करने के पक्ष में अपना मत देते हुए भी मैं एक बात कहना अत्यन्त आवश्यक समझता हूँ और वह यह कि मेरी दृष्टि में दोनों ही मत

वास्तविकता को कुछ-ब-कुछ विकृत रूप में प्रस्तुत करते हैं। यहाँ तक आध्यात्मिकता के प्रतिवाद तथा वस्तु तथ्य की परख का सम्बन्ध है वहाँ तक तो मानसिक कुपटाओं के रूप में की गई व्याख्या ग्राह्य है, परन्तु छायावादी काव्य में व्यक्त भावों को प्रकृत रूप में न देखकर दमित वासनाओं और कुपटाओं के ही रूप में देखना उतना ही विकृत है जितना फूलों में खाद को देखना। फूल भरती के हैं वे आकाश-कुसुम नहीं हैं इतना ज्ञान ही पर्याप्त है। छायावादी काव्य में व्यक्त भावनाएँ भी इसी धरती की भावनाएँ हैं, उतनी ही सामान्य है जितना सामान्य मनुष्य। उनकी आध्यात्मिक व्याख्या करना मनुष्य को स्वर्ग-लोक का प्राणी कहना है।

दमित वासनाओं की अभिव्यक्ति को वैज्ञानिक दृष्टिकोण से ही ग्रहण करना होगा। यदि वह कहने से हीनता व्यंजित करने का अभिप्राय हो तो मैं उसका प्रतिवाद करता हूँ। छायावादी काव्य का सौन्दर्य उसे मानवीय भावों की अभिव्यक्ति मानने पर किसी प्रकार कम नहीं होता। वैज्ञानिक तथ्य को वैज्ञानिकता ही स्वीकार करना होगा। उसे छायावादी काव्य के मूल्यांकन में आवश्यकता से अधिक प्रभय देना भी उचित नहीं है।

: १ :

सन् १६३६ में प्रगतिशील लेखक-संघ के जन्म के साथ भारतीय भाषाओं के साहित्यों में भी मार्क्सवादी विचार-धारा का प्रभाव मुखर हो उठा। प्राचीन समीक्षा-शास्त्र की बगल में और एक सीमा तक उसके विरोध में साहित्य का एक नया दृष्टिकोण सामने आया, जिसे आगे चलकर हिन्दी-साहित्य में 'प्रगतिवाद' के नाम से पुकारा गया। ऐतिहासिक मौलिकवादी दृष्टिकोण से विभिन्न देशों के मार्क्सवादी आलोचक पिछली शताब्दी से ही किस वैज्ञानिक सौन्दर्य-शास्त्र की रचना करते आए हैं, 'प्रगतिवाद' वस्तुतः उसका ही भारतीय नामकरण है।

साहित्यालोचन के इस नये दृष्टिकोण ने अनेक तात्त्विक और व्यावहारिक प्रश्न उठाए हैं और अपने वस्तुवादी जीवन-दर्शन की सहायता से उनका विवेचन करके उनके समाधान भी उपस्थित किये हैं। साहित्य और कला क्या है, और मूल्यांकन की समस्या क्या है? इन दो मूल प्रश्नों तथा इनसे सम्बद्ध अनेक दूसरे प्रश्नों को ठाकर 'प्रगतिवाद' ने अपनी वैज्ञानिक स्थापनाओं से साहित्य-शास्त्र को नई दृष्टि दी है।

यह अलग बात है कि अनेक 'प्रगतिवादी' आलोचक अपने बक्तव्यों और विवेचनों में मार्क्सस्य सौन्दर्य-शास्त्र की वैज्ञानिक पद्धति का पालन नहीं कर पाये और विशेष स्थानों पर प्रभावों के कारण उनकी आलोचना-दृष्टि पथ-भ्रष्ट होकर मूलतः फ्रांसीसी इतिहासकार 'टेन' (Hippolyte Taine) के सापेक्षतावादी सौन्दर्य-सिद्धान्त का अनुगमन करने लगी, जिससे प्रभाव ग्रहण करके रूसी विचारक प्लेखानोफ (Art & Society) ने साहित्य के सम्बन्ध में मार्क्सस्य विचार-धारा को कुत्थित समाजशास्त्रीयता के बीहड़ जंगल में भटक दिया था। इस कुत्थित समाज-शास्त्रीय सापेक्षतावाद ने साहित्य और कला की कृतियों, शैलियों (तथा इससे भी अधिक, जन्म या सामाजिक स्थिति के आधार पर साहित्यकारों—कलाकारों) के वर्ग-आधार को ढूँढ़ निकालने में अपने आलोचक-कर्म की इतिकर्तव्यता समझ ली। बहुत दिनों तक मार्क्सवादी आलोचक इस बीहड़ जंगल में भटकते रहे और मार्क्स-लेनिन के कला-सम्बन्धी सिद्धान्तों की उपेक्षा करते रहे। मूल्यांकन के नाम पर किसी कृति को मनमाने ढंग से 'वामन्ती', पूँजीवादी (बुद्धिवादी) या प्रोलेतेरियन-वैधे सोन-चार लानों में ढूँढ़-ठाँठकर रख देना और कलाकारों को हममें से किसी-न-किसी वर्ग का प्रतिनिधि घोषित कर देना ही उनके निकट सबसे महत्त्व का प्रश्न बन गया। एक लम्बे सैद्धांतिक संघर्ष के बाद अन्य देशों के मार्क्सवादी विचारक अपने ही बीच के कुत्थित समाज-शास्त्रियों और उनके अनेतिहासिक, अवैज्ञानिक और कुक्षिपूर्व दृष्टिकोण को नंगा कर देने में सफल हुए हैं, किन्तु अभी तक हिन्दी में 'प्रगतिवाद' के नाम पर कुत्थित समाज-शास्त्रीयता का ही बोलाबाला है जिससे प्रगतिवाद के विरोधियों को उस पर गलत आरोप लगाने का अवसर

मिलता गया है।

और यह बात भी अलग है कि 'प्रगतिवादी' दृष्टिकोण से प्रभावित कवियों और कथाकारों ने हिन्दी में जो साहित्य रचा वह कला की दृष्टि से (जिसमें विचार-वस्तु और रूप-तत्त्व अन्योन्याश्रित होते हैं) बहुधा उच्च कोटि का नहीं हो पाया। बल्कि यदि समग्र रूप से देखें तो रवीन्द्र, शारत्, प्रेमचन्द और जेनेन्द्र का यथार्थवाद और छायावादी कवियों की मार्मिकता भी इन रचनाओं में नहीं है। इसमें जो कोरी 'नारेबाजी का साहित्य' (१) नहीं है वह भी अधिकतर साधारण कोटि का ही है। उसमें जीवन्-वयार्थ के ऊपर से प्रत्यक्ष दीखने वाले अंगों का ही यथा-तथ्य (प्रकृत, नैचुरलिस्टिक), रूप-रस-वर्ण-गन्धहीन, उथला-पुथला चित्रण है; जो युग-सत्य का उद्घाटन न करके उसे एकांगी और विकृत बना देता है। उसमें जिन पात्रों का चित्रण हुआ है वे प्रतिविधि मानव-चरित्र (टाइप) नहीं, बल्कि यन्त्रवत् लेखक की इच्छा-अनिच्छा पर उठने-बैठने-बोलने वाली कठपुतलियाँ हैं, जो सबीब न होकर विचारों और वर्णों की 'प्रतीक' हैं। इस नये साहित्य में नई विचार-वस्तु को अधिकतर ऊपर से ढँककर क्रान्ति-कारिता का आभास पैदा किया गया है। वास्तव में उसमें नया कुछ भी नहीं है, वह विचारों को स्फूर्ति और प्रेरणा नहीं देता और न भावनाओं को अधिक संवेदनशील, उदात्त और मानवीय बनाता है, क्योंकि उसमें यथार्थ का वेदन नहीं है। दुर्भाग्य से यशपाल, कृष्णचन्द्र, उपेन्द्रनाथ 'अश्क', रांगेय राघव, राहुल सांकृत्यायन-जैसे प्रमुख कथाकार भी, अपने प्रगतिवादी दृष्टिकोण के बावजूद, इस ह्रासोन्मुखी कला-दृष्टि से अपने को सर्वथा मुक्त नहीं कर पाये। उन्होंने भी यह प्रभाव देश-काल की विशिष्ट परिस्थितियों से ही ग्रहण किया है, जिससे वे अपनी कला-सम्बन्धी समस्याओं का सही समाधान खोजने में एक सीमा तक असमर्थ रहे हैं।

परन्तु नये साहित्य में या प्रगतिवादी आलोचना में यदि यह विकृतियाँ आई हैं और किन्हीं कारणों से हमारे देश में अब भी नये साहित्यकार प्रकृत-चित्रण (नैचुरलिज्म) और अधिकतर प्रगतिवादी आलोचक कुल्लित समाज-शास्त्रीयता की ही ओर बरबस आकृष्ट होते हैं तो इससे 'प्रगतिवाद' के वास्तविक दृष्टिकोण और उसकी साहित्य-कला-सम्बन्धी स्थापनाओं का मूल्य किसी भी अंश में कम नहीं हो जाता। कुल्लित समाज-शास्त्रीयता की अनेतिहासिक, अवैज्ञानिक और वापेवसावादी प्रवृत्ति केवल एक परिस्थितिबन्ध सामयिक विकृति है, जिस प्रकार 'कला के लिए कला' का सिद्धान्त और प्रतीकवाद, प्रकृतवाद, रूपवाद, चित्र-रूपनावाद आदि की प्रवृत्तियाँ ह्रासोन्मुखी समाज की परिस्थिति बन्ध सामयिक विकृतियाँ हैं। अन्ततः प्रगतिवाद का वैज्ञानिक दृष्टिकोण ही विजयी होगा, क्योंकि वह ऐतिहासिक भौतिकवादी है और विश्व की भ्रष्टतम कला और साहित्य की परम्पराओं के सांगोपांग अध्ययन-विवेचन के द्वारा विकसित हुआ है और हो रहा है। इसके साथ ही हमारे यहाँ का प्राचीन काव्य-शास्त्र और उसके सिद्धान्त यद्यपि अपने में सम्पूर्ण दिखते हैं, किन्तु फिर भी न तो वे कला और साहित्य-सम्बन्धी उन मौलिक प्रश्नों का समुचित उत्तर ही दे सकते हैं जिन्हें 'प्रगतिवाद' ने उठाया है और न वे हमें प्राचीन अथवा आधुनिक साहित्य का सही-सही कलात्मक—अतः सामाजिक—मूल्य आँकने की पर्याप्त गहरी ऐतिहासिक तथा सौन्दर्यबोधिनी अन्तर्दृष्टि ही देते हैं। इसका यह अर्थ नहीं कि प्राचीन काव्य-शास्त्र में अब ऐसे तत्व नहीं रहे जो उपयोगी हों; या नया साहित्यकार अपनी कृति में रस और काव्यानन्द की सृष्टि न करके उसे नीरस बना दे और नया पाठक उसकी कृति

से मनोरंजन की अपेक्षा ही न रहे; या नये साहित्य के रूप-विन्यास और रचना-रूप में अलंकार, क्लेश, गुण और ध्वनि आदि का कलात्मक समाहार विषयोक्त समझ जाय; या नये आलोचक प्राचीन समीक्षा-शास्त्र की शब्दावली को त्यागकर सर्वथा नये शब्द-संकेत गढ़े। प्राचीन मनीषियों और विचारकों की देन के प्रति ऐसा नकारात्मक दृष्टिकोण प्रगतिवाद का न था, न है। वस्तुतः प्रगतिवादी विचारकों का आरम्भ से ही यह दृष्टिकोण रहा है कि वैज्ञानिक सौन्दर्य-शास्त्र का निर्माण तभी हो सकेगा, जब आदि काल से लेकर आज तक साहित्य-कला-सम्बन्धी जो अनुभव-सिद्ध और मूर्त सत्यान्वेषी उद्भावनाएँ होती आई हैं, उन सबका ऐतिहासिक मौक्तिकवाद के वैज्ञानिक दृष्टिकोण से एक व्यापक सौन्दर्य-सिद्धान्त के अन्तर्गत समाहार और समन्वय किया जाय।

सम्भवतः इसीलिए आरम्भ में 'प्रगतिवाद' ने अधिकतर वे प्रश्न ही उठाए जो आधुनिक जीवन और आधुनिक कला-साहित्य के विशिष्ट विकास से अनिवार्य रूप से उपस्थित कर दिए हैं, और जिन पर वैज्ञानिक रीति से विचार करना आधुनिक विज्ञान और ऐतिहासिक मौक्तिकवादी दृष्टिकोण ने सम्भव बना दिया है। प्राचीन काव्य-शास्त्र के विवेचक आचार्यों के सम्मुख ये प्रश्न इस रूप में न उठे थे, न उनका वैज्ञानिक उत्तर दे सकना ही उस समय उनके लिए सम्भव था। ऐतिहासिक मौक्तिकवादी दृष्टि से प्राचीन भारतीय काव्य-शास्त्र के सिद्धान्तों का विवेचन करके प्रगतिवादी सौन्दर्य-शास्त्र उन्हें किस रूप में और किस सीमा तक ग्रहण कर लेगा, इस बारे में मैं बल्की ही कोई मत प्रकट करना उचित नहीं समझती। यद्यपि यह कह देना अवश्य निरापद होगा कि हिन्दी के प्रगतिवादी आलोचकों ने अपने दायित्व को समझकर अभी तक गम्भीरता से प्राचीन सिद्धान्तों का अध्ययन-विवेचन नहीं किया है।

: २ :

प्रगतिवाद की दृष्टि में स्वयं कला क्या है—इस प्रश्न का वैज्ञानिक समाधान पाना ही सबसे मौक्तिक समस्या है, क्योंकि और सब समस्याओं, जैसे वास्तविकता से कला का क्या सम्बन्ध है, कला-निर्माण की पद्धति क्या है अर्थात् कला में विचार-वस्तु और रूप-तत्त्व का सम्बन्ध कैसे होता है और कला किस प्रकार वास्तविकता (रियलिटी) को प्रतिबिम्बित करती है, कला का सामाजिक प्रयोजन क्या है और वर्ग-समाज हो या वर्गहीन समाज, श्रेष्ठ कलाकार क्योंकर मानव-आत्मा का शिल्पी होता है और इस प्रकार समग्र मानवता का सजग सत्यान्वेषी पक्षधर बनता है तथा इस कर्तव्य से व्युत्पन्न होकर वह किस प्रकार अपनी कला का ही हनन कर बैठता है आदि सभी समस्याओं का समाधान इस मौक्तिक प्रश्न के ही आश्रित है।

कला क्या है ?—इस प्रश्न के उत्तर अस्तु और भरत मुनि के समय से साहित्य-कला के आचार्य देते आए हैं, किन्तु उनका उल्लेख यहाँ प्रासंगिक न होगा। मार्क्सवादी ऐतिहासिक मौक्तिकवादी दृष्टिकोण से कला भी एक प्रकार की सामाजिक चेतना है, या कहें, कला सामाजिक चेतना का एक विशिष्ट रूप है जिसके माध्यम से मनुष्य का मानव सामाजिक वास्तव (सोशल रियलिटी) को प्रतिबिम्बित करता है। आदि काल से लेकर आज तक की कला और साहित्य का इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि हर काल और हर युग में कला वास्तविकता या जगत् के मार्मिक बोध का ही साधन रही है। सामाजिक सम्बन्धों में पड़कर मनुष्य अपने चतुर्दिक् जगत् के बारे में क्या सोचता-समझता है और सक्रिय रूप से उसे कैसे बदलता है, कला के माध्यम से

उसने अपनी इस सामाजिक चेतना को ही अभिव्यक्ति दी है। सामाजिक चेतना का विविध रूप होने के कारण कला मनुष्य के सत्य का उद्घाटन करने और उसका बोध कराने का साधन है। मनुष्य का सत्य कोई निर्विकार, निराकार, निरपेक्ष, कालातीत वस्तु नहीं है जो अलग से प्रत्येक मनुष्य में निहित हो। वास्तव में बाह्य प्रकृति के विरुद्ध संघर्ष-रत मनुष्यों के सामाजिक सम्बन्धों का सत्य ही मनुष्य का सत्य है। व्यापक अर्थ में मानव-जीवन के निरन्तर परिवर्तनशील समाज-सम्बन्धों को ही मनुष्य की चेतना प्रतिबिम्बित करती है।

कलाकार मानवता के संघर्ष का अनुभवा है, क्योंकि अधिक संवेदनशील प्राणी होने के कारण वह वास्तविकता के नित्य नये पहलुओं का उद्घाटन करता जाता है और मनुष्य के भाव-विचारों को नई स्फूर्ति, मनुष्य की चेतना को नई संरुद्धि देता हुआ मनुष्य को अधिक मानवीय और सौन्दर्यप्रिय बनाता जाता है। साहित्य और कला का यही प्रयोजन है।

प्रगतिवाद के इस प्रतिबिम्बन के सिद्धान्त को भारतीय प्रतिबिम्बवाद का प्रतिरूप नहीं समझ लेना चाहिए। भारतीय प्रतिबिम्बवाद के अनुसार ब्रह्म बिम्ब है और जगत् उसका प्रति-बिम्ब। किन्तु मार्क्सवादी भौतिकवादी दर्शन के अनुसार भौतिक जगत् या वास्तविकता ही बिम्ब है और मनुष्य का मानस या उसकी चेतना उसको प्रतिबिम्बित करके उसका बोध कराती है। साहित्य और कला भी वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करती है।

प्रगतिवाद के इस प्रतिबिम्बन के सिद्धान्त को किंचित् विस्तार से समझ लेना होगा। इस सिद्धान्त का सम्बन्ध रूपगत प्रकृत चित्रण से नहीं है। अर्थात् भेष्ट कला में वास्तविकता का प्रतिबिम्ब दृ-बद्ध उसकी अनुकृति नहीं होता। प्राचीन काल में अन्नलातून, झरस्त्र आदि ने प्रकृत की अनुकृति (इमीटेशन) को ही कला की सच्चाई की कसौटी माना था। किन्तु यदि ध्यान से देखें तो स्पष्ट हो जायगा कि अनुकरण का सिद्धान्त वस्तुतः रूपवादी है और उसका 'यथार्थ-वाद' कला के रूप-तत्त्व (फॉर्म) तक ही सीमित है। यह वस्तु (ऑब्जेक्ट) का क्यों-का-त्यों चित्रण कर देने का ही सिद्धान्त है। इस दृष्टि से यदि एक युवती का चित्र है तो उसके नल-शिरस का क्यों-का-त्यों अविच्छिन्न लाक्षण सींच देना ही कला की भेष्टता का प्रमाण माना जायगा। किन्तु प्रगतिवाद इस प्रकार के यथारूप-चित्रण को एकांगी ही नहीं कला की मूल प्रकृति के विरुद्ध भी समझता है। यद्यपि भौतिक जगत् (वास्तविकता) का अस्तित्व मनुष्य की चेतना पर निर्भर नहीं करता और उसकी स्वतन्त्र इच्छा है—बाली विषयी (ऑब्जेक्ट या मनुष्य) से बाहर भी विषय (आब्जेक्ट-प्रकृति) की सत्ता है, लेकिन साथ ही यह भी निश्चित है कि मनुष्य भौतिक जगत् या वास्तविकता का अविच्छिन्न अंग है और इस वास्तविकता को बदलने, अपने अनुकूल बनाने के निमित्त विषयी रूप में हमारी संवेदनात्मक ऐन्द्रिय क्रियाशीलता का जो प्रतिबिम्ब हमारे मानस पर पड़ता है—उसी से चेतना का जन्म होता है। प्रकृति को बदलने, अपने अनुकूल बनाने वाली इस चिरकालिक क्रियाशीलता का एक अंग ही कला है। कला किसी शाश्वत या परिवर्तनशील प्रकृति की अनुकृति नहीं है कि विषय (ऑब्जेक्ट) के रूप में मनुष्य निस्सर्ग और निर्विकार मन से उसका मनन-चिन्तन करते रहें; बल्कि वह जीवन की मार्मिक विषयों के द्वारा मनुष्य-समाज के यथार्थ-सत्य का प्रतिबिम्बन करती है। इसलिए प्रगतिवाद यथारूप अनुकृति को नहीं, 'यथार्थवाद' को कला की भेष्ट कसौटी मानता है। यथार्थवाद को इसलिए कि उसका सम्बन्ध कला के रूप-तत्त्व से नहीं, बल्कि विचार-तत्त्व या विषय-वस्तु (एन्टेक्ट) से है। कलाकार

वास्तविकता के किसी विशिष्ट अंग या तत्त्व का उद्घाटन करने के लिए जिस विचार का प्रेषण करना चाहता है—कला के रूप-तत्त्व की समस्या उसे जीवन की मूर्त और मार्मिक छवियों के द्वारा पूरी तरह अभिव्यक्ति देने और उस विशिष्ट छवि का साधारणीकरण करके उसे सच्चे लिए अर्थमान बनाने की समस्या है। अर्थात् रूप-तत्त्व किसी मूल-विचार (फ्रेण्ट) की अभिव्यक्ति और प्रेषण का ही माध्यम है। इतिहास साक्षी है कि प्राथमिक और भेष्ट कला के निर्माताओं ने यथार्थ या वास्तविकता की किसी परिरूपणा को ही, मानव-जीवन के किसी तत्त्व या रहस्य को ही उद्घाटित करने के लिए मनोमुक्त रूप-विधानों का आश्रय लिया है। परिधों की कथाओं, अन्धोक्ति-विधानों और धार्मिक रचनाओं में भी यथार्थ जीवन का देश-काल-सापेक्ष तत्त्व ही प्रतिबिम्बित हुआ है। यथार्थ केवल वही नहीं है जो प्रत्यक्ष दिखता है, सीधे तौर पर अनुभवगम्य है, अर्थात् जो वर्तमान में है। प्रकृति और मानव-जीवन (वास्तविकता) निरन्तर परिवर्तनशील है। उसका अतीत भी है और भविष्य भी। कोई भी वस्तु आत्म-निर्भर नहीं है। असंख्य सीधे और परोक्ष सम्बन्धों-अन्तर्सम्बन्धों द्वारा अन्य वस्तुओं से जुड़ी हुई है। इसलिए वास्तविकता के यथार्थ को कलात्मक रूप से प्रतिबिम्बित करने का तात्पर्य यह है कि कलाकार जिस केन्द्रीय विचार को अभिव्यक्ति देना चाहता है उसका वैविध्यपूर्ण, सर्वोन्मील, अन्तरंग और मूर्त चित्रण करे ताकि वह केन्द्रीय विचार अपने समस्त अन्तर्सम्बन्धों के साथ उद्घाटित हो जाय। भेष्ट कला के निर्माण की यही प्रणाली है, और कोई नहीं। प्रेमचन्द ने 'आदर्शोन्मुख यथार्थवाद' को भ्रष्टकर माना था। प्रकृतवाद या यथार्थ के फोटोग्राफिक हू-नहू चित्रण को अक्सर 'यथार्थवाद' की संज्ञा दी जाती रही है, क्योंकि इस प्रकार केवल कला के रूप-तत्त्व (फॉर्म) से ही उसका सम्बन्ध जोड़ देने से उस पर सहज ही आक्रमण किया जा सकता है। प्रेमचन्द ने इसीलिए 'यथार्थवाद' के साथ 'आदर्शोन्मुखता' का संयोग किया था, क्योंकि एक भेष्ट कलाकार होने के नाते वे केवल वास्तविकता के उस रूप से ही सन्तुष्ट न थे जो 'है' बल्कि उसके तत्त्व का उद्घाटन करने के लिए यह दिखाना भी जरूरी समझते थे कि वह 'क्या था' और क्या होने वाला है या 'होना चाहिए।' वास्तव में वही 'यथार्थवाद' है, क्योंकि वास्तविकता गतिशील है। हमारे एक प्रगतिवादी (या कुत्सित समाज-शास्त्री) आलोचक^१ हैं, जो इस बात को न समझ पाकर 'आदर्शोन्मुख' शब्द का प्रयोग करने के लिए प्रेमचन्द पर ही पिल पड़े। उन्होंने इस बात का भी ध्यान न रखा कि दार्शनिक विचार-बारा के रूप में 'आदर्शवाद' का जो अर्थ है, साधारण प्रयोग में 'आदर्शवाद' का अर्थ उससे सर्वथा भिन्न है। एक जगह आदर्शवाद का अर्थ आध्यात्मवाद है तो दूसरी जगह उसका अर्थ कोई मानवीय नैतिक-सामाजिक लक्ष्य-मात्र है। प्रेमचन्द ने इस दूसरे अर्थ में ही इस शब्द का प्रयोग किया था, क्योंकि वे सम्भवतः यह न जानते थे कि 'यथार्थवाद' के अन्दर यथार्थ जीवन की सम्भावनाएँ भी निहित हैं। उदाहरण के लिए 'वर्गहीन साम्यवादी समाज' की ओर इतिहास प्रगति कर रहा है तो वह हर देश की शोषित-पीड़ित मानवता का लक्ष्य भी है, और आदर्श भी। इसलिए एक सच्चा कलाकार जब वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करता है तो यथार्थ रूप में, अर्थात् दैनन्दिन जीवन में जो-कुछ साधारणतः घटित होता रहता है उस सच्चे-क्यों-क्यों-वही चित्रित कर देता, बल्कि ऐतिहासिक सम्भावना की दृष्टि से यथार्थ के तत्त्व को उद्घाटित करने के लिए जो भी सारपूर्ण हैं, प्रारंभिक हैं, केवल उन्हीं अंगों का चयन

करता है। वस्तुतः कला की भाषा जीवन और इतिहास की भाषा होती है।

मनुष्य की चेतना के विशिष्ट रूप होने के नाते कला और विज्ञान दोनों ही मौलिक जगत् को प्रतिबिम्बित करते हैं और सत्य का बोध करने के साधन हैं। मनुष्य की चेतना निरपेक्ष सत्य (एम्बोल्फूट ट्रुथ) का बोध प्राप्त करने में समर्थ है—निरपेक्ष सत्य सापेक्ष सत्यों के समाहार का ही परिणाम होता है। इससे यह दोनों बातें सिद्ध हैं कि (१) वास्तविकता में मूलतः कोई ऐसा तत्त्व नहीं है जिसको मनुष्य की चेतना प्रतिबिम्बित नहीं कर सकती और उसे 'नेति-नेति' की आवाजें बोधना करनी पड़े तथा (२) अपने सक्रिय जीवनानुभव और ज्ञान की सहायता से मनुष्य की चेतना वास्तविक जगत् को प्रतिबिम्बित नहीं करती तो वह विस्तार, शून्य और खोलली ही बनी रहती है। इससे स्पष्ट है कि कला और विज्ञान, जो वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करते हैं, यदि ऐसा न करते होते या न करें तो वे अर्थवान् नहीं बन सकते। 'कला के लिए कला' के नाम पर केवल रूप-तत्त्व को प्रधानता देने वाले जो अनेक प्रवाद लड़े किये जाते रहे हैं, उनमें निरर्थकता स्पष्ट-सिद्ध है।

कला और विज्ञान यद्यपि इस जगत् और जीवन की वास्तविकता को ही प्रतिबिम्बित करते हैं, परन्तु दोनों की प्रतिक्रियाएँ भिन्न हैं। विज्ञान 'विचारों' के रूप में वास्तविकता का बोध कराता है तो कला मार्मिक और अर्थवान् छवियों या जीवन-चित्रों के रूप में। विज्ञान अलग-अलग (विशिष्ट) तथ्यों का निरीक्षण करके उनके आधार पर सामान्य नियमों की खोज करता है, क्योंकि इन नियमों की जानकारी बाह्य प्रकृति को बदलने, नियन्त्रित करके अपने लिए उपयोगी बनाने में सहायक होती है और इस प्रकार मनुष्य की समस्त क्रियाशीलता का आधार और उत्तरोत्तर प्रकृति के अन्ध प्रकोपों से उसकी मुक्ति का साधन बनती है। इसके विपरीत कला विचारों की अमूर्त भाषा में नहीं बल्कि अर्थवान् मार्मिक छवियों या जीवन-चित्रों की भाषा में वास्तविक जगत् में होने वाली घटनाओं या उनमें भाग लेने वाले मानव-चरित्रों के सक्रिय, अन्तरंग और वैविध्य-पूर्ण चित्र अंकित करके और उनके ही माध्यम से सामान्य या प्रतिनिधि रूपों का उद्घाटन करती है। तात्पर्य यह कि विज्ञान यदि विशिष्ट तथ्यों को अमूर्त विचारों द्वारा सामान्य (जनरल) के रूप में उपस्थित करके उनकी इयत्ता को सिद्ध और प्रमाणित करता है तो कला सामान्य विचारों और धारणाओं को मूर्त, व्यक्ति-चित्रों के रूप में अंकित करती है जिससे अपने युवाँ और चारित्रिक विशेषताओं के साथ वस्तुओं, घटनाओं और व्यक्तियों की निश्चित, मूर्त और विशिष्ट छवियाँ दर्शनीय और संवेदनीय हो उठें। कला इस प्रकार विशिष्ट के माध्यम से साधारण (रवीन्द्रनाथ के शब्दों में 'सलीम' में ही 'अलीम') को उपलब्ध कराती है।

इसके अतिरिक्त कला और विज्ञान में एक और उल्लेखनीय भेद है। विज्ञान का कोई विद्वान्त या उसकी कोई भी स्थापना उसके अधिक व्यापक और प्रयोगसिद्ध विद्वान्त या स्थापना द्वारा रद की जा सकती है, किन्तु कला के सम्बन्ध में ऐसा नहीं कहा जा सकता। एक कलाकृति अपने-आपमें सम्पूर्ण, अविभाज्य इकाई होती है और इसी रूप में इतिहास में अमर होती है। यह ठीक है कि देश-काल की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों में लोग उससे भिन्न-भिन्न अर्थ और प्रभाव ग्रहण करते हैं, लेकिन उसकी प्रेरणा देने की शक्ति अपनी सम्पूर्णता और अविभाज्यता में ही निहित है। कला के क्षेत्र में नये प्रयोगों और नई कृतियों के निर्माण से उसका लौह्म्य या सत्य मढ़ नहीं हो जाता कि उसे रही की टोकरी में फेंक दिया जाय। उदाहरण के लिए पृथ्वी के चारों

और सूर्य घूमता है—कितनी युग के विज्ञान की यह स्थापना बाहे गलत सिद्ध होकर आब व्यर्थ हो गई हो, लेकिन बास्मीकि, व्यास, कालिदास और तुलसीदास के काव्य-ग्रन्थ या अचन्ता के विष इतने युग बीच जाने पर भी व्यर्थ और निरर्थक नहीं हुए, न कमी होंगे। इतना ही नहीं, यदि एक ही विषय को लेकर बहुत कलाकार रचना करें तो उनकी कृतियों एक-दूसरे से सर्वथा मौलिक हो सकती हैं और वास्तविकता के विविध पहलुओं का उद्घाटन कर सकती हैं और उन सब रचनाओं से मानव-संस्कृति समृद्ध हो सकती है। कारण स्पष्ट है कि कला में अनन्त वैविध्यशालिनी वास्तविकता का स्वरूपनात्मक, संवेदनात्मक प्रतिबिम्बन होता है, और वास्तविकता की ही तरह कला-कृति का निर्माण व्यक्ति-छवियों के अन्तर्सम्बन्धों और क्रिया-प्रतिक्रियाओं से ही होता है।

कला और विज्ञान के इन भेदों को इससे अधिक आगे बढ़ाकर देलना उचित न होगा, क्योंकि वैज्ञानिक या कलात्मक चेतना का सामान्य माध्यम मनुष्य के इन्द्रिय-संवेदन ही हैं जो बाह्य वास्तविकता का बिम्ब प्रहण करते उसे पुनः प्रतिबिम्बित करते हैं। अर्थात् इस द्वैत की स्वरूपना कर लेना एक प्रवचना को जन्म देना होगा कि कला की विषय-वस्तु केवल मनुष्य के भाव हैं और विज्ञान की विषय-वस्तु केवल मनुष्य के विचार हैं—एक की सत्ता भाव-पक्ष तक सीमित है और दूसरे की सत्ता केवल बुद्धि-पक्ष तक। इसका यह अर्थ भी लगाया जा सकता है कि कला में विचार-वस्तु होती ही नहीं, उसके द्वारा मनुष्य चेतना के तल पर वास्तविकता का बोध नहीं करता, बल्कि ऐन्द्रिक संवेदनों के तल पर ही उसकी अनुभूति करता है। प्रगतिवाद कलाकार की सृजन-प्रक्रिया तथा कला-कृति दोनों के लिए ऐन्द्रिक-संवेदनों तथा अनुभूति के आत्यन्तिक महत्त्व को तो स्वीकार करता है लेकिन इस प्रगतिवादी माध्यमिक तत्त्व को कला का मूल तत्त्व या सार तत्त्व नहीं मानता। प्रगतिवाद के अनुसार ये प्राथमिक कोटि के सहज संवेदन और अनुभूतियाँ मनुष्य के लिए तभी अर्थवान् और सुन्दर बनती हैं, जब वे पार्श्विक धरातल से ऊँची उठकर मानवीय बन जायें, अर्थात् वास्तविकता के किसी सत्य को मूर्त अभिव्यक्ति दें।

कला की समस्या, इसीलिए, अर्थवान् और मार्मिक छवियों के माध्यम से वास्तविकता का सारपूर्ण चित्रण करने की समस्या है। विचार-वस्तु (कन्टेन्ट) की दृष्टि से इसका तात्पर्य है कि वास्तविकता के केवल सारपूर्ण प्रसंगों और तत्त्वों को ही चयन करके उपस्थित किया जाय, न कि इन्द्रिय-बोध से जो कुछ भी दिखाई दे, उस सबकी दृढ़-दृढ़ नकल उतारी जाय। रूप-तत्त्व (फार्म) की दृष्टि से इसका तात्पर्य है कि वास्तविकता के इन सारपूर्ण प्रसंगों को सबीब ढंग से, उनके गुण और पारिचित विशेषताओं के साथ चित्रित किया जाय, ताकि वे सबके लिए अर्थवान् हो जायें। कला के रूप-तत्त्व की समस्या विचार-वस्तु की अपेक्षा में ही कोई अर्थ रखती है। कलाकार का जो 'विचार' है, उसे वह कैसे कलात्मक रूप में व्यक्त करे कि वह सबके लिए प्रेषणीय बन जाय। प्रगतिवाद साधारणीकरण के प्रश्न को इस रूप में ही पेश करता है।

कलाकार मर्म छवियों के माध्यम से ही अपने विचार को मूर्त और कलात्मक बनाता है, इसलिए इस मर्म-छवि को पहले समझ लें। मर्म-छवि क्या होती है? मर्म-छवि वास्तव में विशिष्ट और सामान्य (पर्टीक्युलर और जनरल) की इकाई होती है। 'यह गुलाब का फूल है'—इसमें व्यक्तिवाचक और जातिवाचक दोनों संज्ञाओं का द्वन्द्वत्मक योग है। वस्तुतः दोनों ही एक हैं। विशिष्ट में ही सामान्य है। सामान्य विशिष्ट में है और उसी के द्वारा है। हर सामान्य विशिष्ट का ही एक अंग या पहलू होता है। प्रत्येक विशिष्ट असंख्य सूर्यों द्वारा बूरे

विशिष्टों से सम्बद्ध होता है। विशिष्ट और सामान्य परस्पर-विरोधी हैं, अर्थात् उनका आन्तरिक द्वन्द्व नित्य है। उन दोनों में एकता स्थापित होती है, पर यह एकता अस्थायी, सापेक्ष परिस्थितिक्रम और अनित्य होती है। यह वास्तविक बगल का नियम है। कला की दृष्टि से मर्म-छवि का अर्थ यह है कि कलाकार अपने चित्र में विशिष्ट और सामान्य की इस क्षण-कालिक, सापेक्ष तथा परिस्थितिक्रम एकता को चित्रकाल के लिए अंकित कर देता है जिससे यह चित्र पाठक या दर्शक को संतोष प्रदान करता है। लेकिन यह चित्र तभी अर्थवान् और सम्पूर्ण बनता है जब वह इन परस्पर-विरोधी तत्त्वों के चिरन्तन संघर्ष को भी साथ ही बद्धादित करे, ताकि उसकी कला-कृति संतोष प्रदान करने के साथ ही विचारोत्तेजक भी हो, और मनुष्य को इन दोनों तत्त्वों की और भी गम्भीर तथा सारपूर्ण एकता स्थापित करने के लिए संघर्ष करने की प्रेरणा दे। उदाहरण के लिए उपन्यास-साहित्य में मर्म-छवि का अर्थ होगा ऐसे सजीव, विशिष्ट मानव-पात्रों की सृष्टि करना, जिनसे वास्तविक जीवन की आभा विकीर्ण होती हो, जो केवल कटपुतली पात्र न हों, अर्थात् उन व्यक्ति-पात्रों के चरित्र, उद्योग और उनकी नियति में मानव-जीवन की वास्तविक नियति पूरी तरह अन्तर्निहित हो, जिससे वे अपनी विशिष्टता में ही सामान्य के प्रतिनिधि मानव-चरित्र (टाइप) बन सकें। प्राचीन महाकाव्यों के विशिष्ट पात्र—युधिष्ठिर, दुर्योधन, अर्जुन, द्रोपदी, कृष्ण, भीष्म, कर्ण, राम, भरत, रावण, सीता, दमयन्ती आदि, कालिदास, शेक्सपियर, गेटे, मौलियर, बाल्जक, तास्त्ताय, गोर्की, रवीन्द्र, शरत्, प्रेमचन्द और जेनेन्द्र के अनेक पात्र ऐसे ही प्रतिनिधि मानव-चरित्र हैं जो मनुष्य के साहस, औदार्य, प्रेम, न्याय, सौन्दर्य, हीनता, असमंजस, भीकता, नृशंसता, कायरता आदि के देश-काल-सापेक्ष गुणों और चारित्रिक विशेषताओं के प्रतीक हैं। अपने सीमाबद्ध जीवन की परिस्थितियों से उनका संघर्ष मनुष्य के ऐतिहासिक मुक्ति-संघर्ष का प्रतीक है। इसीलिए उनके हर्ष-विमर्ष, सफलता-असफलता, उस्ताह-निराशा में प्रत्येक पाठक न्यूनाधिक मात्रा में अपने विशिष्ट जीवन और मान्य की समस्याओं की झलक पा लेता है। इस प्रकार कला में साधारण (जनरल) का चित्रण व्यक्ति-पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं के माध्यम से ही होता है। बाह्य जीवन निश्चित परिस्थितियों से जूझते हुए व्यक्ति-विशेष की निश्चित मनःस्थितियों और भाव-विचार-प्रतिक्रियाओं का उद्घाटन ही 'साधारण' (जनरल या कलाकार के मूल विचार) को इस योग्य बनाता है कि पाठक या दर्शक उसकी सच्चाई पर विश्वास कर ले और उससे स्फूर्ति और प्रेरणा ग्रहण कर सकें।

कला-कृतियों के रूप में या उनके द्वारा ही हम कला का साक्षात् करते हैं। कला-कृतियों के निर्माता कलाकार होते हैं। प्रगतिवाद सच्चे कलाकार को (अर्थात् उसे जिसने वास्तव में अमर कला-कृतियों की रचना की है या जो आज भी कर रहे हैं) मानव-आत्मा का शिल्पी मानता है, क्योंकि कला और साहित्य का इतिहास इस बात का साक्ष्य है कि अपनी रची भेष्ट और अमर कला-कृतियों द्वारा इन कलाकारों ने, वे चाहे जिस वर्ग या समाज, देश या काल में क्यों न पैदा हुए हों, समग्र मानवता की संस्कृति को समृद्ध किया है और मनुष्य को अपने दैनंदिन जीवन की ज़ुलतारों और सीमाओं से ऊपर उठकर अधिक मानवीय, सत्यान्वेषी, सौन्दर्य-प्रेमी, नैतिक और सामाजिक मानव बनने की प्रेरणा दी है, और किसी-न-किसी रूप में मनुष्य अपने ऐतिहासिक मुक्ति-संघर्ष में उनसे सदा ही ऐसी प्रेरणाएँ लेते जायेंगे। इसी तात्त्विक दृष्टि से प्रगतिवाद एक सच्चे कलाकार को स्वभावतः प्रगतिशील मानता है। पर एक सच्चे कलाकार का मानव आत्मा के

किसी का गौरवशाली पद किसी व्यक्ति को उम्मीद मिलता है या मिल सकेगा जब वह अपनी कला-कृति से जीवन-वास्तव को प्रतिबिम्बित करके उसके किसी-न-किसी ऐतिहासिक तत्त्व को उद्घाटित करता है या भविष्य में करेगा।) इसी अर्थ में सच्चा कलाकार मानवता का पक्षधर होता है। वह जीवन का विस्फोटक दृष्टा नहीं सक्रिय चिंतक होता है, सारी मनुष्य के सामने देश-कला की परिस्थितियों के अनुसार इतिहास सामाजिक विकास की जो नई-नई संभावनाएँ पैदा करता जाता है और उनसे मनुष्य के कर्म-जीवन में जो नई-नई समस्याएँ उठती जाती हैं, सच्चा कलाकार इस वयार्थ को कलात्मक अभिव्यक्ति देकर मनुष्य को अपने जीवन की वयार्थ समस्याओं और सम्भाव्य समाधानों का साक्षात् करता है, और इस प्रकार मनुष्य को कर्म की प्रेरणा देता है।

: ३ :

ऊपर के विवेचन में हमने प्रगतिवाद के दृष्टिकोण से कला क्या है, वास्तविकता से कला का क्या सम्बन्ध है, कला किस प्रणाली से वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करती है, कला में विचार-तत्त्व और रूप-तत्त्व का संयोग किस प्रकार होता है तथा कलाकार क्योंकर मानवता की प्रगतिशील शक्तियों का पक्षधर होता है, इस मौलिक प्रश्नों का उत्तर देने का प्रयास किया है। अब हम इस दृष्टिकोण से मूल्यांकन के प्रश्न को संक्षेप में समझ लेना चाहेंगे, क्योंकि कुल्लित समाज-शास्त्रियों ने प्रगतिवादी दृष्टिकोण को व्यावहारिक आलोचना के क्षेत्र में ही सबसे ज्यादा विकृत और एकान्ती बनाया है।

मूल्यांकन की समस्या क्या है? इस समस्या के दो पहलू हैं। (१) साहित्य और कला की प्राचीन कृतियों आज भी क्यों मूल्यवान् हैं अर्थात् हमें सौन्दर्य-बोध कराने और प्रेरणा देने में क्यों समर्थ हैं और आगे भी रहेंगी, तथा (२) आधुनिक युग में इतनी प्रचुर मात्रा में जो साहित्य रचा जा रहा है उसमें कौनसी कृतियाँ स्थायी महत्त्व की हैं, अर्थात् समग्र रूप से जीवन का वैविध्यपूर्ण, गम्भीर, वयार्थ और मूर्त चित्रण करने के कारण महान् हैं (कलात्मक हैं) उनकी पहचान करके उनके सही-सही मूल्य को कृतना। मूल्यांकन की वास्तविक समस्या यही है। आज की तरह प्राचीन युगों में भी एक ही समय में सैकड़ों कवि और कलाकार साहित्य-कला के निर्माण में संलग्न रहे हैं, लेकिन जिनमें श्रेष्ठ कलाकार की प्रतिभा न थी, उनकी मात्र सामयिक महत्त्व की कृतियाँ अपने-आप ही काल कवचित हो चुकी हैं और आज हमें प्राचीन से विरासत के रूप में जो कृतियाँ प्राप्त हैं, उनमें से कौन स्थायी महत्त्व की हैं और कौन केवल सामयिक महत्त्व की—यह प्रश्न आज हमारे सामने नहीं है। यदि कोई प्रश्न है तो केवल यह कि जो कृतियाँ हमें प्राप्त हैं उनकी सच्ची महत्ता क्या है? या फिर खोब का प्रश्न है ताकि सामयिक अकालिक के कारण कोई वास्तविक रूप से महान् कृति उपेक्षित न पड़ी हो या खो न गई हो। परन्तु जिस साहित्य और कला का निर्माण इस युग में हो रहा है, उसमें कौन वास्तव में श्रेष्ठ और स्थायी महत्त्व की है और कौन केवल सामयिक महत्त्व की, साहित्य और कला के आलोचक के ऊपर उन्हें पहचानकर कताने का दायित्व है। तभी वह श्रेष्ठ कला के विकास में और इस प्रकार मानव-संस्कृति और मनुष्य-मान के मुक्ति-संचरण की प्रगति में सक्रिय योग दे सकता है।

किन्तु मूल्यांकन की यह समस्या दो कारणों से बढ़ित बन गई है। एक और तो कला-वादी हैं जो कपगत बापेक्षवाद का सिद्धान्त प्रतिपादित करते हैं, दूसरी और कुल्लित समाज-

शास्त्री हैं जो कला के वर्ग-आचार के सिद्धान्त को विह्वल करके एक दूसरे ही प्रकार का सापेक्षतावाद प्रचारित करते हैं। इन दोनों के कथन या दृष्टिकोण एकांगी हैं, इसीलिए असत्य हैं।

कलावादियों की दृष्टि में कला की भेदता को बाँचने की कोई सामान्य (जनरल या ऐम्बो-स्पूट) कसौटी नहीं हो सकती। हर युग की कला की रूप-शैली भिन्न होती है तो उसकी भेदता की बाँच करने की कसौटियों भी उस युग की परम्परा और कला-रचि के अनुकूल ही होती हैं। दूसरे युग में कला-शैली बदलती है, तो उसके सौन्दर्य की परख करने वाली कसौटियाँ भी बदल जाती हैं और पाठक या दर्शक की रुचियाँ भी। इसलिए अचन्ता की चित्र-कला को बाँचने के लिए जो मानदण्ड उन दिनों प्रचलित थे उनसे आधुनिक युग की चित्र-कला को बाँचना सम्भव नहीं है और न आधुनिक मानदण्डों से अचन्ता की चित्र-कला को बाँचना ही सम्भव है। उसको उस युग के मानदण्डों से ही पसन्द किया जा सकता है।

इससे भिन्न, किन्तु मूलतः सापेक्षतावादी दृष्टिकोण कुत्तित समाज-शास्त्रीयता का है जो प्रगतिवाद या मार्क्सवाद की रामनामी झोड़कर सामने आता है। यह दृष्टिकोण कला की भिन्न-भिन्न शैलियों और प्रवृत्तियों की ऐतिहासिक व्युत्पत्ति की खोज करने के लिए तत्कालीन समाज की वर्ग-व्यवस्था का विश्लेषण करता है, और उसी की सापेक्षता में उनकी बाँचता है या अधिक गम्भीरता का उपक्रम करके 'युग की सामान्य चेतना' से उनका सम्बन्ध जोड़ता है। और अधिक विह्वल होकर यह दृष्टिकोण कला-कृतियों का वर्ग-आचार खोजने के लिए उनके निर्माता कलाकारों और साहित्यकारों ने जिस वर्ग में जन्म लिया होता है, उसका इवाला देना-मात्र ही जरूरी समझता है। इसका तात्पर्य यह होता है कि कलाकार जिस वर्ग में जन्म लेता है; वह उस वर्ग की चेतना को ही व्यक्त करता है। इस प्रकार चूँकि बीते युगों के कलाकार अधिकतर अभिजात वर्गों में ही पैदा हुए या उन्होंने अपनी जीविका के लिए अभिजात वर्गों की नौकरी की या दरबारों का आश्रय लिया, इसलिए उनकी कला भी सामन्ती या पूँजीवादी आदि है। इसलिए इस दृष्टि से कला का मूल्य बाँचने की कोई सामान्य कसौटी नहीं हो सकती, क्योंकि जीवन के प्रति सामन्ती दृष्टिकोण कुछ और था और ग्राम पूँजीवादी दृष्टिकोण कुछ और, और समाजवादी दृष्टिकोण कुछ और है। सच्ची कला का तो अभी जन्म ही हुआ है, किन्तु वह वर्ग-मुक्त समाज में ही पूरी तरह विकास करेगी, जब अमरीकी जनता के बीच से लेखक और कलाकार उत्पन्न होंगे। इस समय तो आलोचक का काम प्राचीन और आधुनिक लेखकों के गले में तख्ती लटककर उनको वर्ग-खूँटे से बाँध देना भर है। इसके अतिरिक्त जहाँ तक रुचियों और शैलियों का या सौन्दर्य की बाँच का प्रश्न है, कला की रुचियाँ, शैलियाँ और मनुष्य की सौन्दर्य-दृष्टि बदलती ही नहीं रहती, बल्कि अभिजात वर्ग के लिए जो सुन्दर है, अमरीकी-वर्ग के लिए वही असुन्दर है, कर्म-जीवन से तटस्थ, केवल काम कीड़ा की वस्तु नारी के कोमल अंग, स्त्रीय कटि और पतली-लम्बी मुलायम उँगलियों का अभिजात आदर्श भूमि और किसान नारी के पुष्ट अंग और रूढ़ मजबूत हाथों के आदर्श से सर्वथा भिन्न है। अतः सौन्दर्य को बाँचने की कोई सामान्य कसौटी नहीं हो सकती।

इस प्रकार रूपवादी और कुत्तित समाज-शास्त्री दोनों ही अपने एकांगी सापेक्षतावादी दृष्टिकोणों के कारण मूलभूत के वास्तविक प्रश्न से कतराते हैं। उदाहरण के लिए कुत्तित समाज-शास्त्री यदि कभी दो कलाकारों की तुलना करते हैं, तो अचानक मौखिक मनोवृत्ति का परिचय देते हुए मनगढन्त आचार पर प्रेमचन्द को गोरी और तॉलस्टॉय से महान् विद्व करने की कोशिश

करते हैं, क्योंकि गोर्की में 'आवारापन' और टॉलस्तॉय में 'अध्यात्म' के प्रति मोह था; या भास्तेन्दु को शेक्सपियर के मुकाबले में अंधे उड़ते हैं, क्योंकि शेक्सपियर 'सामन्तीवर्ग' का प्रतिनिधि कलाकार था और उसकी कला 'हासोन्मुखी' थी जब कि भास्तेन्दु जनता के कलाकार थे, या शरत् को 'मध्यवर्गी' कथाकार और पन्त को स्वैय तथा प्रतिक्रियावादी आदि^१ सिद्ध करते हैं। किन्तु साहित्य के मूल्यांकन का प्रश्न इतना सरल नहीं है।

इन दोनों दृष्टिकोणों में आंशिक सत्य है। यह सच है कि कला की शैलियों, रुचियों, रूप-विधान आदि बदलते रहते हैं। यह भी सच है कि वर्ग-समाज में पैदा हुए कलाकार के संस्कार एक-न-एक सीमा तक अपने वर्ग की मान्यताओं से प्रभावित होते हैं। किन्तु इतना ही सत्य नहीं है। एक कलाकार की सम्पूर्ण चेतना (कलाकार ही क्यों, किसी भी व्यक्ति की सम्पूर्ण चेतना) केवल अपने वर्ग की चेतना तक ही सीमित नहीं रहती। कला, विज्ञान और दर्शन के रूप में ज्ञान की जो पुञ्जीभूत राशि है, एक कलाकार उसके सम्पर्क में भी आता है तथा साथ ही कला-साहित्य की पूर्व-परम्परा, अपने तत्कालीन समाज के विभिन्न वर्गों के द्रव्य-जनित पारस्परिक सम्बन्धों से उत्पन्न लोक-चेतना, और अन्य देशों की कला-संस्कृति, जिनसे उस कलाकार का देश असंख्य आर्थिक और सांस्कृतिक सम्बन्धों में पड़कर विनिमय करता है, वह प्रभाव ग्रहण करता है। इसलिए यह सत्य नहीं है कि वह जिस वर्ग में पैदा होता है, उसकी ही विचार-धारा को व्यक्त करता है, और यदि कोई वर्ग या युग हासोन्मुखी है तो उसकी कला भी अनिवार्यतः हासोन्मुखी ही होगी। कला-साहित्य का इतिहास तो यह बताता है कि महान् कलाकार अनिवार्यतः अपने समय की विचार-सीमाओं से आगे के द्रष्टा रहे हैं। स्पष्ट है कि उन्होंने जो 'है' से आगे बढ़कर इतिहास की गति को पहचानते हुए, जो 'होना है' या 'होना चाहिए' की दृष्टि से जीवन-यथार्थ को रूपायित किया है। साथ ही इतिहास इस बात का भी साक्षी है कि समाज की हासोन्मुखता या प्रगतिशीलता के साथ कला की प्रगति या अभोगति का सीधा सम्बन्ध नहीं है। इसके विपरीत अक्सर ऐसा हुआ है कि ऐतिहासिक दृष्टि से प्रगतिशील युगों में कला का हास हुआ है, और हासकालीन समाजों ने महान् कला को जन्म दिया है। इस आधार पर ही मार्क्स ने कहा था पूँजीवादी युग (जो इतिहास की अपेक्षा बर्बरता, दासता या सामन्तवाद के युगों से अधिक उन्नत युग है) अंधे कला के निर्माण के लिए अनुकूल युग नहीं है।

एक कलाकार और उसकी चेतना यद्यपि युग-सापेक्ष होती है, क्योंकि वह किसी-न-किसी युग-विशेष में ही जन्म लेता है और देश-काल की परिस्थितियों और विचार-धाराओं से अछूता नहीं रह सकता, फिर भी चूँकि वह वास्तविकता के किसी सारपूर्ण अंग या सत्य का चित्रण करता है, इसलिए उसका वस्तुनिष्ठ (ऑब्जेक्टिव) मूल्यांकन भी सम्भव है। जिस प्रकार व्यक्ति में, समष्टि और विशेष में साधारण होता है, उसी तरह सापेक्ष में भी निरपेक्ष निहित रहता है। रूपवादियों और कुलित समाज-शास्त्रियों को प्रगतिवाद का यह उत्तर है कि यद्यपि कलाकार अपनी कला-कृति के निर्माण के लिए, अपने जीवन-काल की परिस्थितियों से आग्रह रहने के

१-२. देखिए डॉ॰ रामबिहास-कुल 'प्रेमकण्ठ', प्रथम संस्करण।

३. देखिए डॉ॰ रामबिहास-कुल 'भास्तेन्दु युग', प्रथम संस्करण।

४. देखिए डॉ॰ रामबिहास के फुटकर लेख।

कारण सापेक्ष मानदण्डों का ही प्रयोग करता है, लेकिन बिना निरपेक्ष के सापेक्ष की कल्पना ही असम्भव है, वह सापेक्ष भी किसी निरपेक्ष की अपेक्षा में ही होता है और इन दोनों का सम्बन्ध भी सापेक्ष ही होता है। उदाहरण के लिए हिन्दी के भक्ति-काव्य को लें। भक्ति-भावना मध्य युग की सामान्य लोक-चेतना का माध्यम थी। मत्त कवियों ने इस सापेक्ष माध्यम को ही अपनाया, किन्तु भक्ति-काव्य के माध्यम से बिन कवियों ने जीवन-वास्तव और तत्कालीन समाज-सम्बन्धों के सत्य को जितनी ही गहराई और कलात्मक छवियों के रूप में व्यक्त किया है उस हद तक ही, उस युग-सापेक्ष भावना में जीवन का ऐतिहासिक सत्य प्रतिबिम्बित हुआ है। इसी आधार पर प्राचीन तथा आधुनिक साहित्य के मूल्यांकन की सामान्य वस्तुनिष्ठ कसौटी बन सकती है। प्रगतिवाद सापेक्ष और निरपेक्ष इन दोनों कसौटियों पर परखकर किसी कला-कृति का मूल्य आँकता है। इन दोनों कसौटियों पर न परखने से किस आधार पर निर्णय किया जा सकता है कि तुलसीदास (राम-भक्ति के बावजूद) महान् कलाकार हैं और जैनेन्द्रकुमार (गांधीवादी विचार-धारा के बावजूद) प्रेमचन्द के बाद हिन्दी के सबसे बड़ा कथाकार हैं और उनकी कृतियाँ हिन्दी-कथा-साहित्य और इस प्रकार विश्व-साहित्य की स्थायी निधि हैं? कला यदि वास्तविकता को प्रतिबिम्बित करती है, तो वास्तविकता ही कला की साधारण कसौटी है, जिसकी अपेक्षा हमें उसका मूल्यांकन करना चाहिए। जो कलाकार वास्तविकता के किसी सारपूर्ण यथार्थ को प्रतिबिम्बित नहीं करता उसकी कला निर्जीव होती है और जो आलोचक मूल्यांकन से कतराते हैं उनकी आलोचना सत्यान्वेषी और रचनात्मक न होकर निरर्थक होती है। कला की शैलियाँ, प्रवृत्तियाँ या युग की विचार-धाराएँ सापेक्ष मानदण्ड हैं। केवल उनके आधार पर ही सही-नही मूल्यांकन कर पाना सम्भव नहीं है, क्योंकि इस प्रकार हम अन्ततोगत्वा अपने दृष्टिगत या विचारगत पूर्वग्रह को ही कला-कृति का मूल्य आँकने के लिए आरोपित करते हैं।

कला क्या है और मूल्यांकन की वास्तविक समस्या क्या है, इन प्रश्नों पर प्रगतिवाद का यही दृष्टिकोण है।

हिन्दी भाषा का उद्गम और विकास

हिन्दी को आर्यकुल की एक आधुनिक भाषा माना गया है और इसका सम्बन्ध अपभ्रंश, प्राकृत, संस्कृत और वैदिक तक जोड़ा जाता है। परन्तु यह निश्चय से नहीं कहा जा सकता कि इसमें कितना अंश आर्य है और कितना अनार्य। शुद्ध आर्य भाषा तो वह भी नहीं है जो आदि-ग्रन्थ ऋग्वेद में सुरक्षित है। वेदों की भाषा में अनेक देशी और विदेशी शब्दों का सम्मिश्रण अवश्य हुआ होगा। ऋग्वेद ही के आधार पर कहा जा सकता है कि आर्यों की बोलचाल की भाषा का रूप बदल रहा था। ऋग्वेद-ग्रन्थों और आरण्यकों के अध्ययन से विदित होता है कि लौकिक भाषाओं के भेद-विभेद बढ़ते जा रहे थे। इसके तीन कारण हो सकते हैं—(१) कालगति से भीतर-ही-भीतर भाषा में परिवर्तन, (२) समय-समय पर आने वाले आर्य-कबीलों द्वारा लाये हुए उन-उन प्रदेशों के प्रभाव—जहाँ-जहाँ उनकी पिछली पीढ़ियों रहती आ रही थीं, तथा (३) इस देश के आदिवासियों की भाषा का प्रभाव। इन प्रभावों की भाषा के अन्तर से आर्यों की भाषा में वैषम्य का होना स्वाभाविक ही था। भाषा के कई रूप हो गए। अतएव भाषा के शब्द-भ्रष्टार तथा प्रयोग के स्थिरीकरण का प्रयत्न किया गया और उसका नियमानुरूप संस्कार करके 'संस्कृत' नाम रखा गया। आर्य, द्रविड़, मुण्डा, देशज और विदेशी भाषाओं से आये हुए अनेक नवीन प्रयोगों को, जो उस समय प्रचलित हो गए थे, स्वीकार किया गया; अनेक पुराने प्रयोग अव्यवहृत हो गए थे, उन्हें निषिद्ध माना गया। इस प्रकार भाषा का संस्कृत रूप निर्धारित करने वालों में यास्क, पाणिनि, कात्यायन और पतंजलि बहुत प्रसिद्ध आचार्य हुए हैं। इस व्यवस्थित और स्थिरीकृत भाषा का रूप संस्कृत-साहित्य में वर्तमान है। यही साहित्यिक भाषा शिक्षित और शिक्षकों की बोल-चाल की भाषा भी थी। पर यह निश्चित है कि जन-साधारण की भाषा इससे भिन्न थी।

वैदिक और संस्कृत रूपों में प्राप्त प्राचीन आर्यभाषा के मुख्य-मुख्य लक्षण ये हैं—
(१) यह भाषा योगात्मक है, अर्थात् किसी शब्द के अर्थ को बढ़ाने के लिए उसके साथ ध्वनि-तत्त्व जोड़ दिया जाता है। इस ध्वनि-तत्त्व की कोई स्वतन्त्र सार्थकता दिखाई नहीं देती। यह तत्त्व अश्लिष्ट, श्लिष्ट, तथा प्रश्लिष्ट होकर मूल शब्द के साथ जुड़ता है। इसके उदाहरण क्रमशः देवस्य, धार्मिक और वैभव दिये जा सकते हैं। (२) इस तरह के ध्वनि-तत्त्व इस भाषा में तीन प्रकार के हैं—उपसर्ग, प्रत्यय तथा अन्तर्सर्ग, जैसे अभिनव, अतिरिक्त, अनुभव, तथा मुत्त, कर्तव्य, स्पष्टतया, और माव, लैल, भौम आदि में। (३) कभी-कभी एक से अधिक तत्त्व जोड़े जाते हैं जैसे अत्याचार, आध्यात्मिकता, पांडित्य आदि में। (४) वाक्यों में शब्दों का परस्पर सम्बन्ध बताने के लिए भी संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण और क्रिया के साथ इनका योगात्मक प्रयोग होता है जैसे रामस्य (राम का), तेन (उससे), महती कृपा अथवा लज्जना दयनेन (छोटे डंठे से),

भवति (होता है) इत्यादि । (५) इसमें संज्ञा (एवं विशेषण) तथा सर्वनाम के आठ करक, तीन वचन और तीन लिंग एवं क्रिया के परस्मै पद, आत्मने पद, उभय पद रूप-भेद के अतिरिक्त दस गण्य, तीन पुरुष, तीन वचन, और लट् लकारादि भेदों से रूपांतर होते हैं । (६) क्रिया में लिंग-भेद नहीं होता । (७) कृदन्त का वैदिक में विशेषण के रूप में तथा संस्कृत में क्रिया के रूप में प्रयोग होता है । (८) उच्चारण में संयुक्त अक्षरों का बाहुल्य है । (९) टवर्ग अक्षरों का प्रयोग कमराः बहता रहा है । माषा-शास्त्रियों का कहना है कि टवर्ग द्रविड़ों से सीखा गए हैं । (१०) ऋ, लृ और व का व्यवहार घटता रहा है ।

जन-साधारण की भाषाओं के बहुत प्राचीन रूप उपलब्ध नहीं हैं । लेकिन पालि, प्राकृत और अपभ्रंश—इन तीन जन-भाषाओं की जानकारी हमें कुछ ग्रंथों के द्वारा प्राप्त होती है । पालि-काल ईस्वी सन् के प्रारम्भ तक, प्राकृत-काल ५०० ई० तक और अपभ्रंश काल ११०० ई० तक माना जाता है । पालि के उदाहरण बौद्ध धर्म-ग्रन्थों, जैन सूत्रों तथा शिला-लेखों में प्राप्त होते हैं । पालि शब्दों में ऋ, लृ का अभाव, ऐ, औ की जगह ह्रस्व ए, ओ का आविर्भाव, पश्चिमी पालि में व का लोप और पूर्वी में श, ष, स के स्थान पर श का व्यवहार, विसर्ग का लोप, संयुक्त व्यंजनों का सरलीकरण आदि ध्वनि-सम्बन्धी लक्षण मिलते हैं । व्याकरण में संज्ञा और सर्वनाम के प्रत्ययों का कुछ-कुछ एकीकरण, चतुर्थी विभक्ति का लोप, द्विवचन का ह्रास, क्रिया के छट्, लट्, लिट् और लृट् रूपान्तरों का अभाव, विधि लिङ् तथा आशीर्लिक का एकीकरण, गण्य-विभेद की कटिलता में कमी, आत्मने पद का ह्रास पालि और वैदिक के अन्तर को समझने के लिए आवश्यक लक्षण हैं । पालि-साहित्य से यह स्पष्ट होता है कि पालि के कम-से-कम चार रूप थे । उनमें पश्चिमी प्रदेश (मध्य प्रदेश) और मगध की भाषाओं का प्राधान्य था । साहित्यिक पालि के विकास में तरातलीन बोलियों के अतिरिक्त वैदिक भाषा का भी हाथ था । जन-भाषा को संस्कृति, ज्ञान-विज्ञान और उच्च साहित्य का वाहन बनाने के लिए वैदिक शब्दावली और प्रयोगों को अपनाया अनिवार्य था ।

धीरे-धीरे जब पालि और संस्कृत अपने साहित्यिक स्तर के कारण जन-भाषा से दूर हट गईं तो फिर से लोक-साहित्य और लोक-भाषा पर ध्यान गया । प्राकृत में साहित्य लिखा जाने लगा । जिस तरह पालि ने वैदिक से सांस्कृतिक शब्दों को लिया, उसी तरह प्राकृत ने संस्कृत के सांस्कृतिक शब्दों का प्राकृतीकरण किया । साहित्यिक प्राकृत में तद्भव शब्दों और प्रयोगों की भरमार है और ऐसा जान पड़ता है कि प्राकृत का एक मात्र काम यह था कि वह संस्कृत को सरल करे । ध्वनि-विकास में संयुक्त व्यंजनों का पूर्ण दीर्घीकरण और अन्तिम व्यंजनों का, न्, म् को क्लोङ्क-र, नितान्त लोप उल्लेखनीय है; जैसे दक्षिण, पुण्य, उक्त, अवस्था, मंत्रस्य की जगह दक्षिण्य, पुण्य, रत, अवस्था, मंत्रस्त, और पञ्चात्, अवाक् की जगह पञ्छा, अवा इत्यादि में । न्, म् के स्थान पर अनुस्वार रह गया जैसे तस्मिन्, गच्छन्, गगनम्, दुग्धम् की जगह तस्सिं, गच्छं, गगनं, दुग्धं में । दो स्वरों के बीच में स्पर्श वर्णों का प्रायः लोप हो गया जैसे काकः, कति, राज्ञा की जगह काओ, कट, राज्ञा आदि । कई अवस्थाओं में अघोष का सघोष और सघोष का अघोष हो गया, जैसे गच्छति, शाक के लिए गच्छति, राग में और दामोदर, कमोज के लिए तामोतर, कमोज में । टवर्ग का लोप नहीं हुआ । मध्यम म का वै और व का व हो गया जैसे मैवर (भरर), आर्यवेदि (आश्वपयति) में । शब्द के आदि में और ध्वनिमें तो प्रायः सुदृष्टि नहीं, पर

व की जगह वा, व की जगह ब, या व की जगह स हो गया जैसे रोह (नयति), बघा (यथा), तावक (भावक), संढ (वंड) में।

हिन्दी के विकास को समझने के लिए प्राकृत के कुछ अन्य शब्द भी यहाँ दिये जाते हैं—अग्नि (अग्नि), अन्धरा (अन्धरा), अस्तु, अंसु (अभु), असवार (अश्ववार, अश्वपाल), आपस (आदेश), अहासि (अष्टाशीति), अहाइस (अष्टाविंशति), अंधार (अंधकार), खेत (वेत), अगाह (अगाध), अगो (अग्ने), सच्च (सत्य), अण्ड (अणु), अप्य (आत्मन्), इहा (इहका), इस्त (इत्तु), ईसर (ईश्वर), दहि (दधि), उमल्ल (उदुल्ल), उमल्लान (उत्लनन), उगाल (उद्गार), उम्पाह (उद्पात), संकल, संलला (शृङ्खला), उमल (उमल), उडा (उपा), कसर (कषर), कीहिया (कीटिका), खाण (खादन), खार (क्षार), खीलिया (कीलिका), घर (एह), गोवाल (गोपाल), गोहूम (गोधूम), घडी (घटी), बंभा (बुम्भा), जस (यशस्), निम्भा (जिह्वा), जूअ (यूत), जूअ (यूप), डह (डुट्), टाण (स्यान), राउल (राजपुत्र), राउल (राजकुल)।

प्राकृत की एक और प्रवृत्ति है महाप्राण ध्वनियों से प्रेम, जो देशज शब्दों में विशेषतः लक्षित होता है। उदाहरण—खड्डा, खंखर, खलमलिय, खसिअ, खिन्च (हि० खिचड़ी), खोंठ्य (हि० खोंटा), घण्णर (हि० घघरा), घरट्ट (अन्न पीसने का पाषाण-यंत्र), छल्लो (हि० छाल) छायणी (हि० छावनी), छिक्का (हि० छिक्का, छीका), छोर (हि० छोरा), भंखर (हि० भंखाड़), भगड (हि० भगड़ा), भडण्ण, भिंगिर (हि० भोंगुर), कुंपडा (हि० भोंपड़ा), भोलिआ (हि० भोली), ठडार (हि० ठटेरा), घरघर इत्यादि।

प्राकृत में द्रविड भाषाओं की टर्गीय प्रवृत्ति भी बढ़ती रही है।

प्राकृत भाषा के व्याकरण में भी सरलता आ गई। संज्ञा और धातुओं के रूपान्तर में पालि की प्रवृत्ति जारी रही और कारक-विधों तथा प्रत्ययों की संख्या बहुत कम हो गई। प्रथमा और द्वितीया के एवं चट्ठी और चतुर्थी विभक्तियों के रूपों में निश्चयता आ गई। द्विवचन का लोप हो गया। सभी संज्ञाएँ अकृत हो गईं, हलन्त संज्ञाएँ नहीं रहीं। लट्, लोट्, लृट् के अतिरिक्त अन्य लकारों के रूप लुप्त हो गए। कृदन्तों और तद्धितों के रूपों को भी सरल करने का मुकाब स्पष्ट है। कृदन्तों और तद्धितों को क्रिया के रूप में प्रयोग करने की प्रवृत्ति बढ़ गई।

कुछ शब्दों के अर्थ और लिग भी बदले, पर ऐसे शब्दों की संख्या बहुत अधिक नहीं है।

वरुचि के अनुसार प्राकृत के चार भेद हैं—महाराष्ट्री, पौशाची, मागधी और शौरसेनी। हेमचन्द्र ने अर्द्धमागधी का नाम भी लिया है और इसका महत्त्व भी अधिक है। सबसे अधिक विकसित और व्यापक प्राकृत शौरसेनी थी। उत्तरकालीन वैदिक भाषा, संस्कृत और साहित्यिक पालि, इन सबका उत्तराधिकार शौरसेनी ही को प्राप्त हुआ। यह उसी मध्यदेश की भाषा थी जहाँ पूर्वकाल में उक्त सभी भाषाओं का साहित्यिक रूप निश्चित हुआ और जहाँ विशाल एवं अचूक परम्परागत साहित्य की सृष्टि होती रही। हिन्दी, पंजाबी, राजस्थानी, गुजराती तथा पहाड़ी भाषा का विकास इसी से हुआ। डॉ० मनमोहन घोष का विचार है कि महाराष्ट्री भी शौरसेनी ही की एक उत्तरकालीन शाखा है। जिस अर्द्धमागधी से बिहारी भाषाओं का विकास हुआ है उस पर भी शौरसेनी का बराबर प्रभाव रहा है।

प्राकृत भाषाओं और आधुनिक भाषाओं के बीच में अपभ्रंशों की स्थिति है। जब

प्राकृतों ने साहित्यिक रूप धारण कर लिया और वे भी संस्कृत की तरह व्याकरणबद्ध हो गईं तो जनभाषाओं ने फिर उठाना शुरू किया। धीरे-धीरे इनका प्रयोग भी साहित्य में होने लगा। दशवीं (७वीं शती) के बाद तो अपभ्रंश-साहित्य उत्तरोत्तर बढ़ चला। जैसे तो प्रत्येक प्राकृत का अपना अपभ्रंश-रूप रहा होगा, पर सर्वाधिक और सर्वश्रेष्ठ साहित्य शौरसेनी अपभ्रंश में ही मिलता है जिससे हिन्दी का जन्म हुआ। और यह स्वामाबिक ही था, क्योंकि एक तो शौरसेनी प्रदेश की अपनी साहित्यिक परम्परा थी, दूसरे इसका क्षेत्र बहुत विस्तृत था और तीसरे मध्यदेश की भाषा में सदा से उदारता, सर्वप्राप्तता और सांस्कृतिकता आदि श्रुत रहे हैं।

अपभ्रंश में दीर्घ व्यंजन, मूर्धन्य व्यंजन तथा महाप्राण व्यंजन लाने की प्रवृत्ति विशेष बढ़ गई, जैसे :

आवय आव उवियम्ह, आवय सिस्स करेह ।

अन्धो अन्ध कदाव तिम, बेरुव बि कूव पड़ेह ॥ (सरहपा)

(जब तक आप न जानें, तब तक सिन्धु न करें, अन्धा अन्धे को भिकालने लगे तो दोनों रूप में पड़ें ।)

पहनु पविट्टु दिव लखु, पञ्चा अवधि पविट्ट । (लोमप्रभ)

(पहले प्रवेश करो हृदय में उसके, पीछे मग्न में प्रवेश करो ।)

व्याकरण भी अधिक सरल होता गया। प्रथमा, द्वितीया और तृतीया विभक्तियों का लोप हो गया। हिन्दी की अव्योतात्मक अवस्था अपभ्रंश ही से विकसित होती है। विभक्ति-प्रत्ययों की जगह परसर्ग लगाने का साहस अपभ्रंश ने किया। हिन्दी के “हुति”, “थैं”, “ति”, “सों”, “से”, “सैंति”, “ने”, “कहैं”, “केर”, “कर”, “का”, “के”, “तन”, “महैं”, “मैं”, “अमर”, “पै” आदि अनेक परसर्गों का आदि रूप और प्रयोग अपभ्रंश में मिलता है। क्रियाओं में भी तिङन्त रूपों के स्थान पर कृदन्त रूपों का व्यवहार, जो प्राकृत में शुरू हो गया था, अपभ्रंश में पूर्णता को पहुँच गया। सहायक क्रियाओं तथा वर्तमान और भविष्यत् के रूपों में तो तिङन्त के तद्भव ही प्रचलित रहे, पर अन्यत्र कृदन्तों का प्रयोग होने लगा, जैसे “महैं मणिय तुहुँ”, “महैं तुहुँ वारिया”, “अय दीह”, “अएक”, “चलि”, आदि में।

अपभ्रंश के इस रूप को हिन्दी से मिलाकर देखिए :

‘काबि बैस अहरम समप्यह । जिज्मह लिज्मह लप्यह कंभह ॥’

(कोई बैसवा अबराम, समपैं । जिज्मै लीकै तापै-कंभै ।)

पुल्लिंग का अन्तिम आकार भी अपभ्रंश में आ गया था, जैसे सं० श्यामला, प्रा० सामलो, अप० सौवला, हि० सौवला, एकस्ला, चेस्ला, हीबा, स्त्रीलिंग में अस्तिम ई का विकास भी अपभ्रंश में हो गया था, जैसे रंकी, एकली, लखी, चाटी आदि में। बहुवच लिंग का लगभग लोप ही हो गया। संशयक—त्व और—ता के स्थान पर अपभ्रंश में—तय और—पय रूप प्राप्त होते हैं, जैसे बेकपय, बहुतय, बहुपय, हि० बहुप्पन।

अपभ्रंश की सबसे बड़ी विशेषता उसके शब्द-मयकार में है। अपभ्रंश-साहित्य में देशी और विदेशी प्रचलित शब्दों का कुलकर प्रयोग हुआ। कुछ रोचक शब्द यहाँ दिये जाते हैं—चेल्ह, चेल्हा (हि० चेला), चंगा (हि० चंगा मत्ता), आल-माल (हि० माल-मत्ता), कुन्को (हि० कुका-झिवा), पागल, ललाय, लकल, पोहल (हि० पोटी), कौचा-चाला (हि० कुन्बी-

ताला), टेनकार (हि० डकार), दोष्पी, बहुरि (बब० बहुरि) भिखरि (हि० भीतर), बाह्य, कुं पंखा, हडि, कालिचि (हि० फालसा) तुलक (हि० तुरक), सेर, पातसाहि, सालार, जंगर, लडका, हत्यादि ।

हिन्दी के भवि-विकास, व्याकरण और शब्द-कोश को समझने के लिए अपभ्रंश भाषा का अध्ययन नितांत आवश्यक है, ऐसे ही जैसे हिन्दी-साहित्य के उद्गम, हिन्दी की काव्य-शैलियों, काव्य-रूपों, वर्य विषयों और सारी साहित्यिक परम्परा को समझने के लिए अपभ्रंश-साहित्य का अध्ययन आवश्यक माना गया है ।

डिंगल नागर अपभ्रंश और शौरसेनी अपभ्रंश की ब्येछ पुत्री कही जा सकती है । 'डिंगल' नाम तो सर्वप्रथम १६वीं शताब्दी में प्रचलित हुआ, लेकिन यह सिद्ध है कि 'डिंगल' भाषा राजस्थानी और 'पिंगल' से प्राचीन है । डॉ० एल० पी० टेरीटरी ने डिंगल को अनियमित, असंस्कृत और गँवारु भाषा कहा है जिसका परिष्कृत साहित्यिक रूप 'पिंगल' कहलता है । इसकी विशेषताएँ हैं—दिल (दीर्घ) वर्य का प्रयोग और अनुस्वार का प्राचुर्य । 'यकार' की जगह इसमें धीरे-धीरे नकार का व्यवहार बढ़ता गया है और शब्द के आदि में विशेष करके नकार ही रह गया है । जब डिंगल चारणों के हाथ में पड़कर केवल वीर-काव्य के लिए बनकर रह गई और साहित्यिकता के कारण उसमें कृत्रिमता बढ़ से बढ़ गई तो इसमें राजस्थान अथवा ब्रज की प्रचलित भाषा का सम्मिश्रण करके साहित्य में प्रयोग किया जाने लगा । इस प्रकार डिंगल के पञ्चाक्षर एक और राजस्थानी का साहित्य में प्रचार बढ़ा और दूसरी ओर राजस्थानी-मिश्रित ब्रजभाषा (पिंगल) का अथवा शुद्ध ब्रजभाषा का । ये भाषाएँ मिलकर वीर रस, शृङ्गार, भक्ति, राष्ट्रीयता, नीति, उपदेश आदि सब-कुछ अभिव्यक्त करने में समर्थ थीं । ब्रजभाषा की शक्ति तो इतनी बड़ी कि यह उत्तर भारत की सर्वमान्य साहित्यिक और राष्ट्रीय भाषा बन गई, यहाँ तक कि मध्य देश के बाहर पंजाब, गुजरात और बंगाल के कवियों ने भी इसे अपनाया । साहित्यिक स्तर पर आकर काल-क्रम से ब्रजभाषा में भी बड़ी कृत्रिमता, बड़ी व्याकरणबद्धता और बड़ी विलक्षणता आ गई जो किसी भी ऐसी साहित्यिक भाषा में आ जाती है जो जनभाषा से दूर हट जाती है । इस बीच में दिल्ली और मेरठ के आस-पास की बोली में बहुत अच्छा साहित्य विकसित हो रहा था । यह बोली सुस्त, मुहावरदार और लक्ष्मी-लक्ष्मी थी । ज्यों-ज्यों गद्य का महत्त्व बढ़ता गया त्यों-त्यों लक्ष्मी बोली का भी हिन्दी में प्रचार बढ़ा । गद्य और पद्य की भाषा को एक-ता रखने के लिए इसका प्रयोग पद्य में भी होने लगा ।

ऊपर जिन भाषाओं और बोलियों का उल्लेख किया गया है, उनका विकास साहित्य के क्षेत्र में ही दिखाया जा सका है, क्योंकि बोल चाल की भाषाओं का कोई अभिलेख-संचय हमारे पास नहीं है । जैसे तो अपभ्रंश में १८वीं शती तक, डिंगल में १६वीं शती तक तथा राजस्थानी और ब्रजभाषा में आज तक बराबर साहित्य लिखा जाता रहा है, लेकिन अपभ्रंश-काल छूटी से ११वीं शती तक, डिंगल-काल १२वीं से १३वीं शताब्दी तक, राजस्थानी और राजस्थानी-मिश्रित ब्रजभाषा (पिंगल) का काल १४वीं-१५वीं शताब्दी तथा १६वीं शती से १८५० तक माना जाता है । इसके बाद से लक्ष्मी बोली का काल चल रहा है । इस बीच में पूर्वी हिन्दी ने कबीर, बायसी आदि लक्ष्मी कवियों और तुलसीदास की कृतियों द्वारा साहित्यिकता का दावा तो किया, पर इसकी मान्यता सीमित ही रही । हिन्दी की अन्य बोलियों के अनेकानेक शब्द और प्रयोग तो

हमारे साहित्य में अवश्य उपलब्ध होते हैं, पर इन बोलियों का अपना कोई साहित्यिक महत्त्व नहीं है।

‘हिन्दी’ शब्द ‘हिन्द’ से बना है। हिन्द की सभी भाषाओं को ‘हिन्दी’ कहा जाता रहा है। जिस भाषा को आज ‘हिन्दी’ नाम से पुकारा जाता है, इसके लिए यह शब्द लगभग १०० वर्ष से प्रयुक्त हो रहा है। इससे पहले ‘देशभाषा’, ‘मरभाषा’, ‘ब्रजभाषा’, ‘भाषा’, ‘भाखा’ ‘देहली’, ‘कन्नौजी’, ‘इलाहाबादी’, ‘बनारसी’ आदि नाम भिन्न-भिन्न बोलियों के तो मिलते हैं, पर इस समूह के लिए कोई एक नाम नहीं मिलता। आज जिसे ‘हिन्दी’ कहते हैं उसके अन्तर्गत पूर्वी पंजाबी, बागड़िया, खड़ी, राजस्थानी, ब्रजभाषा, बुंदेली, कन्नौजी, अवधी, मध्य पहाड़ी, भोजपुरी, बघेली, छत्तीसगढ़ी, बिहारी आदि बोलियाँ आती हैं। ये सब हिन्दी की उपभाषाएँ हैं। सर जार्ज ग्रियर्सन ने ‘हिन्दी’ के दो भेद बताये हैं—पश्चिमी हिन्दी और पूर्वी हिन्दी। पश्चिमी हिन्दी की बोलियों का विकास शौरसेनी अपभ्रंश से और पूर्वी हिन्दी की बोलियों का विकास अर्द्धमागधी अपभ्रंश से हुआ है। पर बिहारी से क्यों-क्यों हम पश्चिम को चलते हैं त्यों-त्यों शौरसेनी अपभ्रंश और पश्चिमी हिन्दी का प्रभाव बढ़ता गया है। साथ ही दो-दो, तीन-तीन बोलियों का सम्मिश्रण होकर भी एक-एक नई बोली की स्थिति खड़ी हो गई है। मेरी समझ में भोजपुरी मगही, मैथिली और अवधी का सम्मिश्रित रूप ही है और स्वतः कुछ नहीं। छत्तीसगढ़ी भोजपुरी और अवधी के सम्मिश्रण से बनी है जिसमें अनेक रूप उड़िया और दक्षिणी भाषाओं के मिल गए हैं। बघेली अवधी ही का एक रूप है। बुंदेली अवधी और ब्रजभाषा के मेल से विकसित हुई है। कन्नौजी में खड़ी, अवधी और ब्रज के रूप स्पष्टतः मिल जाते हैं। इसी तरह बागड़िया पंजाबी, राजस्थानी और खड़ी के सम्मिश्रण से बन गई है। पूर्वी पंजाबी लहँदा और खड़ी की खिचड़ी के अतिरिक्त कुछ भी नहीं है। राजस्थानी भी ब्रजभाषा, पंजाबी और युवराती (एवं नागर अपभ्रंश) के मेल से बनी है। खड़ी बोली में पंजाबी और ब्रजभाषा के रूप घुल-मिल गए हैं चिन्तन यह अलग बोली हो गई है। इस प्रकार शौरसेनी और अर्द्धमागधी अपभ्रंश से विकसित बोलियों का समुच्चय, क्रमचय और विस्तार (Combinational permutation) कुछ इस ढंग से होता रहा है कि दो से बढ़कर सोलह बोलियाँ हो गई हैं। अतः ग्रियर्सन साहब का यह मत ठीक ही है कि हिन्दी के दो रूप हैं—पूर्वी और पश्चिमी। इन दो रूपों में भी इतना घोल-मेल और आदान-प्रदान हुआ है कि यदि आज ग्रियर्सन महोदय जीवित होते तो देखते कि उनकी धारणाओं में परिवर्तन हो गया है। शिक्षा-प्रसार, यातायात, साहित्य, संस्कृति, राष्ट्रीयता आदि कारणों से हिन्दी में पूर्वी और पश्चिम का भेद भी मिटता या रहा है। आधुनिक हिन्दी में कितना कुछ भिन्न-भिन्न बोलियों का है और भिन्न-भिन्न बोलियों में कितना-कुछ केन्द्रीय हिन्दी का है, इस पर अलग से खोज करने की आवश्यकता है। लेकिन इतना सत्य है कि हिन्दी खड़ी बोली प्रदेश के लिए भी इतनी सम्मान्य है जितनी हिन्दी-प्रदेश के अन्य भागों के लिए; और इसी लिए यह खड़ी बोली से इतनी ही भिन्न है जितनी बिहारी, ब्रजभाषा, अवधी, पंजाबी या राजस्थानी से। इसी कारण से यह राष्ट्रभाषा भी है और साहित्य-भाषा भी।

भाषा का विकास और प्रतीकवाद

प्रतीक एक प्रकार का बुद्धि-व्यापार है। पीठ की रीढ़ सीधी होने से और सिर के खड़े रहने से मनुष्य का मस्तिष्क कुछ उर्वर हुआ। बुद्धि के विकास के साथ मानव ने प्रतीक से काम लेना सीखा। प्रतीक से धीरे-धीरे भाषा का विकास हुआ। भाषा और प्रतीक-शक्ति मनुष्य को पशुवर्ग से अलग करती है। भाषा स्वयं एक प्रकार का प्रतीक है और संस्कृत का सर्वप्रथम लक्षण है। प्रतीकवाद का इतिहास मानवता के विकास का इतिहास है। सभ्यता और संस्कृति की अनेकरूपता और संकुलता के कारण प्रतीकवाद भी बहुरूपी हो गया है और कला तथा विज्ञान के क्षेत्र में इसके अलग-अलग स्वरूप निर्मित हो रहे हैं। परन्तु इसके कुछ मूल तत्त्व सभी रूपों में एक से हैं। प्रतीक या प्रतीकवाद अपने मूल रूप में उन वस्तुओं से सम्बद्ध था जो जाति, श्रम, क्रिया या अपने किसी अन्य सादृश्य के द्वारा अन्य वस्तुओं, व्यक्तियों या विचारों को बताती थीं। ध्याति-सम्बन्ध भी प्रतीक का एक रूप था और उपमान भी प्रतीक का स्थान लेता रहता था। धीरे-धीरे प्रतीक के अर्थ में विकास हुआ। संकेत और संकेतित वस्तुओं में सादृश्य आदि से ध्यान हटने लगा। उनके स्थान में आरोपित या कल्पित भाव घर करने लगे। संकेत करने वाली वस्तु का अपना मूल्य नहीं के बराबर हो गया। राष्ट्रीय झण्डा एक प्रतीक है। इसके पीछे छिपे हुए अपार जन-समूह के गौरव का इसके प्रकृतरूप—एक-डेढ़ गज कपड़े के टुकड़े—से कोई मिलान नहीं है। गणितशास्त्रीय चिह्नों का अपने-आप में कोई अर्थ नहीं है फिर भी उनके अर्थ-भार को विरले मस्तिष्क ही संभाल पाते हैं। एक विशेष प्रकार की कविता, जिसमें अभिप्रेत अर्थ के अतिरिक्त किसी व्यापक अर्थ की व्यञ्जना रहती है, प्रतीकवाद के भीतर आती है। अथर्व ही कविता के क्षेत्र में संकेत करने वाली वस्तु का मूल्य अभी नगण्य नहीं होने पाया है। यह शब्द-शक्ति की महिमा है। पर कब तक यह शक्ति प्रतीकवाद की वर्तमान धारा को कुछ पीछे खींचती रहेगी, नहीं कहा जा सकता। फ्रायड-स्कूल के मनोवैज्ञानिक शरीर की प्रायः सभी अनजान चेष्टाओं को प्रतीकात्मक मानते हैं। किसी बैठे व्यक्ति का बाँही पैर हिलाना, उनके मत में, किसी दबी-दबाई भावना के सुपचाप चरितार्थिकरण का प्रतीक है। प्रतीक के द्वारा अल्प से बहुत का काम लिया जाता है जिससे एक ओर लाचर और दूसरी ओर शक्ति की बचत होती है। विज्ञान में प्रतीक-पद्धति से सुविधा और कला में चारुता बढ़ी है। वैज्ञानिक प्रतीक में प्रतीक का निर्देशक स्वरूप प्रमुख रहता है जब कि कला, धर्म या राजनैतिक प्रतीक जनता के मनोरंकों से रंजित रहते हैं। बुद्धि-प्रसूत होने के कारण प्रतीक का कोई शाश्वत रूप नहीं है। इसके क्रिया-कलाप एक तरह के समझौता-मात्र हैं और अपने व्यापक-से-व्यापक रूप में भी सीमित माने जायेंगे। चिह्न (साइन्) और संकेत (सिगनल्) प्रतीक (सिम्बल) के पूर्व रूप हैं। इनमें भेद मौलिक और बौद्धिक अर्थों तथा उनके मूल्यों पर निर्भर करता है। इन सभी पहलुओं का चेतक अँगरेजी का सिम्बोलिज्म

शब्द है जिसके लिए यहाँ प्रतीकवाद शब्द का व्यवहार किया गया है। प्रतीकवाद की इस संक्षिप्त पीठिका के आधार पर हम भाषा के विकास पर विचार करेंगे।

भाषा के उद्गम के विषय में अनेक वाद हैं। कोई भी पूर्ण नहीं है। भाषा-विज्ञान के विद्यार्थी ने इस प्रश्न पर विचार करना अब एक तरह से छोड़ दिया है। क्योंकि एक तो प्राचीनतम भाषा का रूप अज्ञात है फिर केवल भाषा-विज्ञान के बल पर उद्गम का प्रश्न सम्भवतः हल नहीं हो सकता। परन्तु किसी समस्या को अज्ञात या अगम कहकर छोड़ देना न तो किसी विद्वान् के उपयुक्त है और न किसी वैज्ञानिक के। कठिनाइयाँ अवश्य हैं। पर प्रश्न के सजीव बने रहने से ही वे हल हो सकती हैं। जैसा कि कुछ नवीन मनोविज्ञान के पंडित मानते हैं, बहुत सम्भव है भाषा के उद्गम में प्रतीक का हाथ हो।

मनुष्य में सबसे अधिक मौलिक और तीव्र मनोवेग भूख और काम हैं। भाषा की सर्वप्रथम अभिव्यक्ति इन मनोवेगों से सम्बद्ध रही होगी। इनके सम्बन्ध से प्रायः सभी भाषाओं में सर्वश्रेष्ठ शब्द बने हैं, जन रहे हैं। प्रतीक के आधार से एक-एक शब्द से शतशः शब्द विभिन्न अर्थ में विकसित होते गए हैं। ऐसा जान पड़ता है, आदि काल में भूख और काम की किया एक-दूसरे पर आरोपित होती रहती थी, दोनों के लिए प्रायः एक ही शब्द का व्यवहार होता था, दोनों ही शरीर के आधार थे। आदम के फल चखने की कथा प्रसिद्ध है। संस्कृत के 'भुक्' और 'भन्' धातुओं का प्रयोग दोनों पक्षों में एक-सा सदा से होता रहा है और इनसे बने हुए 'भोग्य,' 'भोग' आदि शब्द और अन्य भाषाओं में इनके समानार्थक शब्द अनादि काल से दोनों ओर बूटे हुए हैं। भग शब्द ऐश्वर्यवाची वाद में हुआ और प्रतीक-पद्धति पर हुआ। भजन और भक्ति का भी मूल वही है। 'भजन' शब्द ब्रजभाषा के कवियों तक दो अर्थ रखता था। भक्ति, लौकिक प्रेम का उन्नयन (सकलमेशन) हो या न हो, भक्ति शब्द 'भन्' का विकास है। भूख ने कृषि को जन्म दिया, और काम ने सृष्टि चलाई। यहाँ भी उनकी एकता बनी रही। सभी भाषाओं में ज्ञेय, शीघ्र, कर्षण, उपजाऊ, ऊसर आदि शब्द काम और कृषि के ज्ञेय में समान रूप से व्यवहृत होते रहे हैं। और प्रतीक के रूप में दोनों का काम करते रहे हैं जैसे 'मेघदूत' के "सद्यः सीरोत्कर्षण-सुरभि ज्ञेयमाकृष्टमाला" वाक्य में है। इसके अतिरिक्त असंभव वास्तवों की भाषा से लेकर सुसंस्कृत देश की भाषाओं तक में कृषि के आधार और साधन हल, फल आदि लैंगिक प्रतीक का काम अनादि काल से करते रहे हैं। कई जातियों में खेती-सम्बन्धी धार्मिक कृत्य, काम-कृत्य के साथ मानने की प्रथा थी। अपने देश में भी वसन्त-पंचमी के दिन काम-पूजा या मदन-महोत्सव मनाने के साथ-साथ गेहूँ की अक्षकच्ची बालों को चुनकर नवीन अन्न के उपयोग का उत्सव कभी मनाया जाता था। भोजन और भोज्य पदार्थों के साथ काम-प्रतीक का लगाव सभी देशों में रहा है। धार्मिक अवसरों पर गौन-प्रतीक की मिठाइयाँ और पकवान खाने की प्रथा सब देशों में थी। इस विषय के जानकार विद्वानों ने सैकड़ों उदाहरण सामने रखे हैं जो उपर्युक्त मान्यता का समर्थन करते हैं। रोम में आसीबन कौमार्य-व्रत में दीक्षित कुमारियों को उत्सव के दिनों ऐसे पकवान दिये जाते थे जो पुष्पेन्द्रिय के प्रतीक होते थे। मध्य काल में जर्मनी में कठोरतर्मा स्त्री के उत्सव में एक विशेष प्रकार की रोटियाँ बनती थीं जो बीच में विभाजित रहती थीं; ऐसी रोटी की स्पलट् गेम्बेक (Splat gebacke) कहते थे। अपने देश में गर्भवती औरतों के लिए एक विशेष प्रकार की बरी बनती थी जो उनके वक्षस्थल के आधार की होती थी। मछली खाने से व्रतति-वृद्धि होती

है, यह प्रवाद कई देशों में मछली को पुनर्प्रेम का प्रतीक बन गया है। 'हिन्' भाषा में मछली के लिए 'मुन' शब्द है जिसका दूसरा अर्थ अंकुरित करना या खम देना भी है। रोमन सभ्यता में मछली 'वीनस' के लिए पवित्र थी और भारतीय सभ्यता में 'काम' मकरध्वज कहा जाता है। मैकडगल्ल के अनुसार 'हिन्डूइड' भाषा में पुनर्-जननेन्द्रिय के लिए पोसोन (Pesson) शब्द है जो फ्रेंच प्यालों (Poisson) से बना है जिसका अर्थ मछली है।

सभ्य जगत् के लिए बहिरंगतः उपेक्षित किन्तु वैज्ञानिक अध्ययन के लिए आवश्यक उपयुक्त प्रतीक क्या मानव की विचार-परम्परा और उस परम्परा को बहान करने वाली भाषा के साथ कोई सम्बन्ध नहीं रखते ? सृष्टि और सभ्यता का विकास उपयुक्त मनोविशेषों के सम्पर्क, संघर्ष और सन्तुलन के सहारे अग्रसर हुआ है। संस्कृति (कल्चर) का मूल कृषि है जैसा कि उसका अर्थ बतलाता है। कल्च > कस्किमेल् > कल्चर। और उन दोनों के क्रिया-कलाप भाषा के माध्यम से ध्वनित हो-होकर दिखा-दिखा में फैलते रहे हैं। फलतः भाषा का भयङ्कर वृद्धि रहा है। इस वृद्धि में प्रतीकवाद कैसे सहायक हुआ है हम कुछ उदाहरण द्वारा देखेंगे। वैदिक काल में 'यश' शब्द 'श्रद्धा' का बोधक था। श्रद्धा समृद्धि का प्रतीक हो गया और अन्त में यश शब्द कीर्तिवाचक हो गया। प्राचीन काल में विनिमय के माध्यम पशु (कैटिल) थे। बनी व्यक्ति लक्षपती के तौर पर 'लक्ष्युः' कहे जाते थे। यूरोप में कैटिल से 'केपिटलिस्ट' शब्द बना, जो एक विशेष वर्ग का प्रतीक है। जर्मन भाषा में पशु के लिए 'डास फिश' (Das Vich) शब्द था। फिश से अँगरेजी फी = फीस शब्द बना। फीस भी पशु रूप में जुकारा जाती थी। अँगरेजी का वर्चू (Virtue) शब्द, जो लैटिन 'विर' (Vir-मनुष्य, वैदिक वीराः !) से बना है, शुरू में पौषध या मरदानगी का दोटक था; क्लासिकल लैटिन में साहस-बोधक था, बाद में सुन्दर स्त्रियों को व्यक्त करने लगा। 'सौम्य' शब्द सोम रस पीने के अधिकारी के लिए प्रयुक्त होता था, शील के साथ इसका लगाव प्रतीक-पद्धति पर हुआ। 'उदार' उस धोखे या बैल को कहते थे जो गाड़ीबान के बिना चाबुक मारे उसके इशारे पर ही यथावसर दायें-बायें होता चलता था। बाद में इस शब्द का व्यवहार उस व्यक्ति के लिए होने लगा जो याचक के बिना मुल खोले ही दान दे देता था। 'सुख' का मौलिक अर्थ रथ का आरामवेह स्थान (सीट) था। ख = खनन = खिन्न वाला फलतः इन्द्रिय का प्रतीक बाद में बना और सुख का भाव इन्द्रियों को सुलभ हो गया। अब इसका अर्थ एक-दो डग और आगे बढ़ गया है। मधु शब्द आर्यभाषा-परिवार का अत्यन्त प्राचीन शब्द है। लिथुनियन मेक्पूख, हार्ड जर्मन का मेड्ड, जर्मन का मेइयू इसी के रूप हैं। वैदिक काल में ही यह मधुरता का प्रतीक हो गया था। निम्न लिखित तीन पद्यों में इसके विभिन्न प्रतीकात्मक रूप केवल भाषा की अभिव्यञ्जना-शक्ति के ही विकास को नहीं व्यक्त करते, कुछ और का भी संकेत करते हैं :

(१) मधु वाला जलपथे मधु करमिह सिन्धवः ।

साध्वीर्नः समन्वोचवीः ॥

—ऋग्वेद १।१०।६.

(२) अहिन्धव मधु कोहूवो भवं

सह परिपुमिन्न वृजमन्धरि ।

कमलः वसह मेघ विष्णुदो

मनुभार चिह्नारिओ सि खं कई ॥

—‘अभिज्ञान शाकुन्तल’, अंक २.

(१) मनु भरसरीं पिडु किरन है कपिपी सुकुमार
पवन में है पुष्पक मन्वर चञ्च रहा मनुभार ।

—‘कामावनी’, वासना सर्ग

जैसे कृषिवर्ग के शब्द प्रतीक के आचार पर नये-नये रूप चरते गए वैसे कामवर्ग के शब्द ने भी अनेक चोले बदले । वैदिक रूपम (सॉइ) शब्द वृष्य शक्ति का प्रतीक था । कामनाओं का वर्षक देवताओं के देवत्व की रक्षा के लिए बाद में बना । अंगरेजी के सम्य सूत्रक ‘जेष्टिल’ शब्द भी मूलतः जनन से सम्बद्ध है । वैदिक संस्कृत में स्त्रीवाचक जितने शब्द हैं प्रायः सभी यौन-प्रतीक के आचार पर गड़े गए हैं । पारिवारिक सम्बन्ध-बोधक शब्द माया, जननी, जनक आदि उठी लेन से ढाले गए हैं । ब्राह्मण-ग्रन्थों में अनेक धार्मिक कर्मों की व्याख्या काममय है । और खूँ कि श्रुतियों के शुद्ध हृदय में किसी प्रकार की छाया-माया नहीं थी, जो-कुछ कहा गया है स्पष्ट शब्दों में कहा गया है । यज्ञ की वेदियों तो प्रतीक-ही-प्रतीक थीं । खुर् (स्त्रीलिंग) और खुब (पुलिंग) भी अपना उद्देश्य माता बोझ जोड़कर इंगित करते थे । नीचे लिखे उद्धरण में वैदिक श्रुतियों की प्रतीक-पद्धति और उनका रूप-सौन्दर्य-बोध दोनों साथ-साथ आ गए हैं—

योषा वै वेदिः । वृषाग्निः । परिग्रह वै योषा वृषाणं रोते । मिथुनमेवैतत् प्रजननं कियते । तस्मादग्निवोऽग्निमंसा उन्नयति । सा वै परचाद वरीयसी स्वात् । मध्ये संहारिता । पुनः पुरस्तादुर्वी । एवमिव हि योषां प्रशंसति, वृषुभोधिः, विमृष्टान्तरांसा, मध्ये संप्राप्तेति ।

—‘सप्तम्य ब्राह्मण’ १।१।२।१६

उपनिषदों के श्रुति आध्यात्मिक अनुभूतियों को लौकिक आनन्द-प्रतीकों द्वारा समझाया करते थे । ‘यथा आत्मया प्रियया परिवृक्तः न किंचिद् वेद’-जैसी उनकी उपमाएँ होती थीं । कुछ लोगों के मत में नन्द पात्र का मूल अर्थ आनन्द के एकाग्रन से ही सम्बद्ध था, विकसित होकर परमानन्द तक पहुँचा ।

ऐसा जान पड़ता है, विश्व की प्राचीन चिन्तन-धारा, विशेषकर भारतीय चिन्तन-धारा बिना किसी बोझी के सृष्टि-मीमांसा नहीं कर पाती थी । प्रकृति और पुष्प, ईश्वर और माया, शिव और शक्ति, चित्ति और परमेश्वर सृष्टि के आरम्भ और अन्त हैं । इनके बीच में जगत् और जगत् की प्रत्येक गति में इनकी मिश्रित छाप है । इनके रहस्यों को प्रतीक की सहायता से कुछ सहज रूप में अवगत किया जा सकता था । प्रकृति या माया को नारी के प्रतीकों द्वारा समझने का यही हेतु था । ऐसे प्रतीकों के कारण जहाँ अनेक दार्शनिक उलझनों पैदा हुईं, वहाँ भाषा को सहजों शब्द मिले, विचार व्यक्त करने के कई गतिरोध दूर हुए और सरलता आई । और सबसे बड़ी बात यह हुई कि भाषा भूल-प्यास या भ्राम-व्यवहार से ऊपर उठकर सत्य और शिव की खान-बीन करने लगी । भूल, भाषा के माध्यम से रस की कैचाई तक पहुँची और रस ‘रसो वै स’ के सम्बन्ध जोड़ने लगा । काम प्रेम के आलोक में पुल गया और प्रेम ईश्वर के अँगन में पहुँचने का दावा करने लगा ।

तात्पर्य यह है कि किन मनोवेगों और अभावों के वात-प्रतिपात से सत्यता का आरम्भ हुआ उन्हीं मनोवेगों और अभावों की अभिव्यक्ति में भाषा का जन्म हुआ । और जिस तरह

सांस्कृतिक विकास में प्रतीकवाद सहायक रहा है जैसे भाषा के विकास में भी हाथ बढ़ाता रहा है।

भाषा के सामान्य रूप के अतिरिक्त भाषा के विभिन्न अंगों के अध्ययन के द्वारा भी प्रतीकवाद और भाषा का सम्बन्ध देखा जा सकता है।

भाषा-विज्ञान के क्षेत्र में ध्वनि-प्रतीकवाद (साउंड सिम्बोलिज्म) की पर्याप्त चर्चा है और पुरानी चर्चा है। याल्क, पाणिनि और प्लेटो का युग इस पर विचार कर चुका था और वेस्परसन-जैसे आधुनिक पण्डितों ने भी इस विषय पर विचार किया है। ध्वनि और उसके अर्थ की स्वाभाविक एकता या अनुसूचितता-सूचक शब्द सभी भाषाओं में हैं। नद-नद शब्द करने के कारण नदी का नाम नदी पड़ा। बिजली की कड़क और बादल की गड़गड़ाहट शब्द अनुकरण पर बने हैं। ध्वनि-प्रतीक के कुछ रूप सार्वभौम या अधिक-से-अधिक व्यापक देखे जाते हैं। जैसे, पत्तों की राड़बज्ज ध्वनि के लिए हिन्दी सर-सर, अंग्रेजी सुसुरेशन (Susuration), लैटिन सुसुरस (Susurris); हिन्दी मरमर, अंग्रेजी में भी मरमर (Murmur) है, पर जरा सा भिन्न ध्वनि को लिए। कभी-कभी किसी भाषा में किसी विशेष ध्वनि की बहुलता उस भाषा-भाषी का प्रतीक बन जाती है। फ्रांसीसियों को अंग्रेज 'पार्लर' कहते हैं और अमेरिकन 'डी डॉक' कहते हैं, क्योंकि फ्रेंच में ये दोनों ध्वनियों क्रमशः 'आप' कहते हैं और 'इसलिए' के अर्थ में बार-बार व्यवहृत होती हैं। स्वभाव, मनोवेग तथा मानसिक अवस्थाओं के ध्वनि-प्रतीक सभी भाषाओं में बहुते जा रहे हैं। ध्वनि-प्रतीक भी प्रगतिशील होते हैं। कालिदास के समय 'नूपुर' ध्वनि करते थे; राजशेखर के समय रखरखाते थे; विहारी के समय कटि-किकिनी शब्द करती थी और नूपुर, यदि मौन मत न कर रहे हों, बघते थे; और आज कमलनभुज करते हैं। हिन्दी में व्यक्त वस्तु की अव्यक्त ध्वनियों अपने अस्फुट रूप में उस वस्तु का प्रतीक बनती जा रही हैं विशेषकर नवीन आविष्कृत यांत्रिक वस्तुओं का, जैसे, टिक-टिक, पों-पों आदि। चिड़ियों की चहक के साथ टी-टी-टूट्-टूट्-जैसी प्रतीक-ध्वनियों भाषा में प्रवेश कर रही हैं। आधुनिक हिन्दी में पन्त जी की कविता में ध्वनि-प्रतीकवाद के रूप देखने योग्य हैं :

कम कम कम कम मेघ बरसते हैं सावन के,
लम लम लम गिरती हैं दूँदें तरुणों से लुन के।
कम कम बिजली कमक रही ठर में बन के,
थम थम दिन के तम में सपने लगते मन के।
भाँची हर हर करती बज मर्मर तरु चर चर,
दाहुर टर टर करते झिझकीं बजतीं कम कम,
म्याऊँ म्याऊँ रे मोर पीठ पीठ चातक के गण।

वेस्परसन के अनुसार हमारी भाषाओं में 'ह' ध्वनि नचदीक का और 'ठ' ध्वनि दूर का प्रतीक है। मोजपुरी में भी कुछ ऐसे रूप मिलते हैं जैसे, 'ई' अइले, 'ऊ' अवाई ना अइहें। अंग्रेजी के 'दिस्' और 'दैट' सर्वनामों में भी कुछ ऐसा ही संकेत है। वेस्परसन ने ऐसी सम्भावना व्यक्त की थी कि आर्य भाषा परिवार में स्त्रीलिंग प्रत्यय 'इ' लघुता का प्रतीक है और उदाहरण में संस्कृत का 'वृक्षी' शब्द रखा था। संस्कृत में स्त्रीत्व चोक्त 'आ' और 'ऊ' ध्वनियों में हैं और 'ई' कभी-कभी लघुता के विपरीत अर्थ करती है। जैसे, संस्कृत में 'अरयय' का अर्थ है अंगल,

किन्तु आरण्यानी का अर्थ है बड़ा जंगल। कुटीर का अर्थ है छोटा कमरा, किन्तु कुटी का अर्थ है उससे बड़ा कमरा। 'सर' का अर्थ है तालाब, किन्तु 'सरसी' का अर्थ है बड़ा तालाब (इतिष्यायथे हि महासि सरसि सरस्य इत्युभयत्रे-महामास्य १।१।१८)। फिर भी वेस्वरसन के सुमन्त्र में वृर तक संचार है। क्योंकि बोलियों में कुटिया आदि कुटीर आदि से इसके पढ़ गए, जो इस बात का सूचक है कि संस्कृत के अर्थ उतने स्वामासिक नहीं थे। आपवादों के विशेष कारण होंगे।

सम्भव है ध्वनि की छोटी-से-छोटी इकाई (वर्ण) आरम्भ में स्वतन्त्र प्रतीक हो, जैसा कि लिपि के इतिहास से ध्वनित होता है। अंग्रेजी में जिसे अल्फाबेट (ए, बी आदि) कहते हैं वह ग्रीक का 'अल्फा बेटा' है। किन्तु ग्रीक की भाषा में इन ध्वनियों का कोई अर्थ नहीं होता। ग्रीक वालों ने इन ध्वनियों को सार्या लोगों से लिया था जिनके वहाँ लिपि का विकास पहले हो चुका था। सामी में 'अलेफ' का अर्थ 'बैल' था और अलेफ का आरम्भिक अंकन बैल के सिर के आकार का अनुकरण था। इसी तरह बेट नेफ का अर्थ घर था और इसका लिपिरूप घर की आकृति की नकल था। अन्य वर्णों के संकेत भी उनके स्वतन्त्र अर्थ-प्रतीकों पर आश्रित थे। हो सकता है, आर्य भाषाओं की ध्वनि-इकाइयों भी कभी स्वतन्त्र अर्थ रखती हों। बाद में पद की सामूहिक ध्वनि में अपने स्वतन्त्र अर्थ के साथ डूब गई और धीरे-धीरे केवल वर्ण-व्यंजन-मात्र रह गई। वर्णों का सार्थक-अनर्थक सम्बन्धी प्राचीन विवाद इसकी पुष्टि करता है। उपसर्गों का इतिहास भी कुछ ऐसा ही संकेत करता है। उपसर्ग स्वतन्त्र अर्थ रखते थे किन्तु जब से क्रियाओं के साथ इनका गठबन्धन हुआ, इनकी शक्ति जाती रही। ये केवल शोक या प्रतीक के रूप में रह गए। उपसर्गों के स्वतन्त्र अर्थ थे इसका संकेत उत्तर (उत् + तर), उत्तम (उत् + तम)-जैसे शब्दों में मिलता है। इनका प्रतीक-रूप भी धीरे-धीरे ओझल होता जा रहा है। कभी सम् उपसर्ग समता, सन्तुलन का संकेत करता था; 'अभि' सामने या प्रत्यक्ष का प्रतीक था; 'प्र' आरम्भ या आदि कर्म का उपलक्षण था। इनके स्वतन्त्र अर्थ कुछ ऐसे ही रहे होंगे। जो हो, ध्वनि-प्रतीकवाद का भाषा के विकास में, अपने सीमित रूप में, स्थान है। और उपसर्ग तो क्रियाओं के साथ आहार-विहार से लेकर नवीन शब्द रचते ही रहे हैं। और कभी-कभी तद्धित-प्रत्यय का भी काम करते रहे हैं।^१

भाषा के पद-रूप और उनकी विविधता में प्रतीकवाद की सबसे अधिक गहरी छाप पदों के लिङ्ग स्वरूप पर है। किना किली विशेष अङ्गवचन के कहा जा सकता है कि भाषा में लिङ्ग-भेद प्रतीक-पद्धति पर है और स्त्री-पुरुष की छाया लेकर गठित हुआ है। अचेतन वस्तुओं में स्त्रीत्व, पुंस्त्व का आरोप सचेतनीकरण के आधार पर है। जर्मन भाषा में 'डी जोन' (सूर्य) शब्द स्त्रीलिंग है और 'डर मोंड' (चन्द्र) पुलिंग है। लिथुनिया और लटविया के लोक-गीतों में चन्द्रमा सूर्य का पति है। लैटिन में सोस (सूर्य) और लूना (चन्द्र) शब्द क्रमशः पुलिंग और स्त्रीलिंग हैं। संस्कृत में 'चन्द्र' शब्द यद्यपि पुलिंग है पर बोलियों में फिर काल से 'चन्द्रा माई' रहा है और

१. उपसर्गों का तद्धित प्रत्यय के अर्थ में प्रयोग निश्चय में मिटा है। शास्त्र ने प्रसगन्ध (सूर्यकोर की सगन्ध) शब्द का निर्बन्धन यों किया है :—प्रसगन्ध कुत्सीदी। साङ्गदो सामागमिष्यतीति च द्वास्ति तद्वत्सं प्रसगन्धोऽप्रसगन्धकुत्सीदिकुत्सीदः। निरुक्त १।३२। १२०। दुर्गाचार्य ने प्र का प्रयोग तद्धित अर्थ से माना है और प्रत्यय शब्द में भी प्र को अपत्यार्थक माना है—'प्रत्यय' के लिए देखिए अष्टाध्यायी १।१।१५६।

कवियों की ओलैं सदा इसे ली-मुल के साथ देखती रही हैं। तात्पर्य यह है कि परस्पर सम्बद्ध अन्वेषण पदार्थों में लिङ्ग-विन्यास आरम्भ में यौन के आचार पर हुआ। फ्रेंच में 'सङ्क' (chemin) लीलिङ्ग है क्योंकि उसमें पैर डाला जाता है। आधुनिक फ्रेंच में 'मुल' (La bouche) शब्द लीलिङ्ग है और 'नाक' (Le nez) पुलिङ्ग है। जर्मन भाषा में मनुष्य का मुख पुलिङ्ग, पशु का मुख नपुंसक लिङ्ग, नदी, कुण्ड या चैले का मुख लीलिङ्ग है। इनके लिए अलग-अलग शब्द हैं। ऐसा जान पड़ता है, तलुता, इस्वता, सुन्दरता आदि मानव-इतिहास के शुरु में ही ली के प्रतीक हो गए थे और इनके आचार पर क्रियाशीलता-द्योतक शब्दों को ली या पुष्प की कोटि में डाल दिया गया। जो वस्तुएँ दैनिक जीवन के दूर की थीं, जिनके गुण अनिर्ज्ञात थे, जिनमें स्थिरत्व था, वे सब वस्तुएँ नपुंसकता की प्रतीक मान ली गईं। अवश्य इन प्रतीकों के पीछे जातीय संस्कार और सांस्कृतिक विकास छिपा हुआ है, फिर भी, प्राकृतिक प्रतीक-केन्द्र किसी-न-किसी रूप में सर्वत्र छुटा हुआ है। लिम में व्यतिक्रम के अनेक कारण हैं, और रहे होंगे। 'दारा' शब्द ली के पक्ष व्यक्तित्व के प्रतीक होने के कारण (दारबन्दीति दारा :—महामाष्य ३।३।२०) पुलिङ्ग कोटि में डाल दिया गया होगा। 'कलत्र' शब्द श्रान्त शब्दों की चपेट में आ जाने के कारण, जो प्रायः स्थिर प्रकृति के हैं और कम व्यवहार वाले हैं, नपुंसक वर्ग में चलीटा गया। छात्र और पुत्र-जैसे कुछ शब्द दैनिक व्यवहार के कारण बच गए। हजारों वर्ष की परम्परा और सामाजिक उतार-चढ़ाव का परिज्ञान न हो सकने के कारण अनेक शब्दों का रहस्य समझना आज दुष्कर है। केवल कुछ मोटे सूत्र समझे जा सकते हैं और उन सूत्रों में एक प्रतीकवाद है।

प्रतीकवाद अपने साहित्यिक रूप में भी भाषा के विकास में सहायक हुआ है। वेदों में प्रतीकों की भरमार देखते हुए यह कहना निराधार न होगा कि प्रतीकवाद उतना ही स्वाभाविक है जितना स्वयं भाषा। आज के कुछ आलोचक प्रतीकवाद को अस्वामाजिक और कुचिन्त भावनाओं का अन्तर्नाद समझते हैं। उनके मत में वह कल जन्मा या और आज मिट चला है। किन्तु विश्व का इतिहास इस बात का साक्षी है कि जैसे-जैसे सभ्यता या संस्कृति संकुल होती जाती है, वह अधिकाधिक प्रतीकात्मक होती जाती है और उससे अनिवार्यतः प्रभावित साहित्य भी प्रतीकात्मक होता जा रहा है। मार्क्सवादी साहित्य में प्रतीकवाद का वैसा ही सक्रिय स्थान है, जैसा किसी चिर एकाकिनि के कण्ठ-मधुर गीतों में। साहित्यिक प्रतीकवाद ने सभी देशों में भाषा की शक्ति को बढ़ाया है। उदाहरण के लिए, प्रतीकवाद ने आधुनिक हिन्दी को, भाषा की दृष्टि से, निम्न लिखित विशेषताएँ प्रदान की हैं—

१. विस्तृति के गर्भ में डूबे हुए सहस्रों शब्दों को जीवन-दान और नये-नये शब्दों की सृष्टि।

अभिन्न, आवर्जना-जैसे शब्द लगभग एक हजार वर्ष बाद प्रचलित हुए हैं। 'अनिल कुसुम' (पन्त), 'मधुपरिचय' (महादेवी), 'विजली के फूल' (प्रसाद)-जैसे शब्द अपनी नवीनता और मनोहरता से वैदिक कवियों की याद दिलाने लगते हैं।

२. इस, हम, इत आदि प्रत्ययों का अधिक कभी-कभी अन्वाधुन्य व्यवहार। ये प्रत्यय हिन्दी बोलियों के पिछले दो-तीन सौ वर्ष के इतिहास में विरल हो गए थे, कुछ अपभ्रंश-रूप में थे और कुछ के स्थान पर बोलियों के अपने प्रत्यय आ बैठे थे। आधुनिक हिन्दी (खड़ी बोली) में भी संस्कृत के अनुकूल पर वर्तमान साहित्य की देन है। विशेष बात यह है कि प्रतीकों के

साथ इन प्रत्ययों का मूल अर्थ गायन होता था रहा है और वे भी स्वयं प्रतीकात्मक होते जा रहे हैं, जैसे स्वनिज, स्वयिम, विभरित, स्वर्गिक आदि प्रतीक शब्दों में।

३. अनेक शब्दों के मूल्यों में विकास।

प्रभात, मधु-वैशे शब्द युग-युग से प्रतीक बने हैं। किन्तु आज जिस नवीन समाजिक चेतना और सांस्कृतिक सौन्दर्य को व्यक्त करते हैं उनके सामने उनकी प्राचीन अप्रतिगत प्रसन्नता और मधुरता समशील होती हुई भी हल्की है।

४. भाषा की अभिव्यञ्जना शक्ति का विकास और प्रतीकों का सामाजीकरण।

दोनों का एक साथ उदाहरण—

कस्मियों की चम जाखी में छिपची देखूँ खतिकाएँ

या दुर्दिन के हाथों में लज्जा की कक्यार देखूँ

—सहादेवी

इसमें लज्जा से नारी का, चियड़े में लिपटी नारी का, फलतः दुःख-दैन्य से आर्त मानवता का संकेत है। शब्द-शक्ति का इतना व्यापक प्रसार पहले कभी नहीं देखा गया था। लक्षणा और ध्वजना, अपने शास्त्रीय अर्थ में, प्रतीकवाद की छाया छूने में भी असमर्थ हो रही हैं। साथ ही प्रतीकवाद एकांगी स्वाभिल भावनाओं से प्रकृति को जितनी खूबी से रँग सकता है, उतनी ही सच्चाई से प्रकृति के सारे वैभव को मानवता के चरखों में छुटा सकता है। प्रतीकवाद अपनी एकांगिता में एक कला है और अपनी व्यापकता में एक दर्शन है।

अन्य भाषाओं में भी साहित्यिक प्रतीकवाद के कारण परिवर्तन और विकास हुए हैं।

अस्तु, भाषा के विकास में जहाँ अन्य अनेक कारण हैं, वहाँ प्रतीकवाद भी सहायक रहा है। भाषा अपने मूल रूप में स्वयं प्रतीक है। प्रतीक से सँवारी गई है। इसके अंग-प्रत्यंग में प्रतीकवाद की छाप है। इसका विकास प्रतीकवादी पद्धति पर होता आया है और होता ही रहेगा।

राजस्थानी भाषा और साहित्य

(क) राजस्थानी भाषा

क्षेत्र—राजस्थानी, राजस्थान और मालवा प्रदेशों की मातृभाषा है। जिस क्षेत्र में राजस्थानी बोली जाती है वह विस्तार में हिन्दी को छोड़कर, किसी भी अन्य भारतीय भाषा के क्षेत्र से बड़ा है। राजस्थानी बोलने वालों की संख्या डेढ़ करोड़ से ऊपर है। इस दृष्टि से उसका स्थान भारतीय भाषाओं में हिन्दी, बंगला, तेलुगु, तामिल और मराठी के बाद छठा तथा विश्व की भाषाओं में कोई पन्चीसवाँ है।

सीमाएँ—राजस्थानी के पूर्वोत्तर में हिन्दी की बांगड़ बोली, उत्तर में पंजाबी, पश्चिमोत्तर में हिन्दी, पश्चिम में सिन्धी, दक्षिण-पश्चिम में गुजराती, दक्षिण में मराठी और पूर्व में हिन्दी की बुन्देली तथा ब्रजभाषा नाम की बोलियाँ बोली जाती हैं।

बोलियाँ—राजस्थानी की चार मुख्य बोलियाँ हैं—(१) पश्चिमी राजस्थानी—जिसका क्षेत्र उदयपुर, कोथपुर, जैसलमेर, बीकानेर और खेसावाटी का प्रदेश है; (२) उत्तरी राजस्थानी—जिसमें अजमेर प्रदेश की मेवाती और अहीरी बोलियाँ आती हैं; (३) पूर्वी राजस्थानी—जिसमें जयपुर और हाड़ौती की बोलियाँ सम्मिलित हैं, और (४) दक्षिणी राजस्थानी या मालवी—जिसमें नेमाड़ी भी सम्मिलित हैं। आझाचला पहाड़ के निवासी भीलों आदि की तथा भारत के विविध भागों में पाए जाने वाले गुजराती और बंगाली की बोलियाँ भी राजस्थानी के ही रूप हैं। नेपाली (गोरखाली), गढ़वाली आदि पहाड़ी भाषाओं के साथ भी राजस्थानी का गहरा सम्बन्ध है। गुजराती और राजस्थानी भी मूलतः एक ही भाषा थी जिसे विद्वानों ने Old Western Rajasthani या प्राचीन पश्चिमी राजस्थानी का नाम दिया है।

प्राचीन नाम—राजस्थानी भाषा का प्राचीन नाम मरु भाषा था। राजस्थान के प्राचीन साहित्यकार अपनी भाषा का इसी नाम से उल्लेख करते थे। आठवीं शताब्दी के 'कुवलयमाला' नामक ग्रन्थ में भारत की प्रमुख १८ देशभाषाओं में मरु-भाषा का उल्लेख किया गया है। अबुल-फजल ने आरने-अकबरी में भारतवर्ष की प्रमुख भाषाओं में मारवाड़ी को भी गिनाया है। चारण्यों द्वारा प्रयुक्त राजस्थानी का साहित्यिक रूप 'दिंगल' नाम से प्रसिद्ध रहा है।

छन्द और अलंकार—राजस्थानी के अपने विशेष छन्द और अलंकार भी हैं। इन विशिष्ट छन्दों का नाम गीत था। ये गीत गाये नहीं जाते थे, पर एक विशिष्ट स्वर से पढ़े जाते थे। इनका आविष्कार सम्भवतः चारण्यों ने किया। प्रत्येक गीत में कम-से-कम तीन और साधारणतया चार या पाँच पद्य होते हैं। प्रथम पद्य के प्रथम चरण के आरम्भ में कभी-कभी कुछ मात्राएँ या वर्ण अधिक होते हैं, जो मानो गीत के आरम्भ को सूचित करते हैं। मरुभाषा में कविता पिंगल द्वारा अनुमोदित छन्दों में ही होती थी। वह 'पिंगल' नाम से प्रसिद्ध हुई। उसकी

समानता पर, गीतों में रचित कविता की भाषा 'बिंगल' कहलाई। चारण लोग प्रायः बिंगल भाषा और गीतों में काव्य-रचना करते थे और माट (ब्रह्मभट्ट) बिंगल भाषा और बिंगलाजुमोदित छन्दों में। बिंगल की सबसे अधिक प्रसिद्ध रचना 'पृथ्वीराज रासो' है। राजस्थानी के कवियों ने बिंगला-जुमोदित छन्दों का प्रयोग भी किया है और इसकी परम्परा उन्हें अपभ्रंश से प्राप्त हुई।

राजस्थानी के विशिष्ट अलंकारों में 'जया' और 'वैष्णवगार्ह' उल्लेखनीय हैं। जयाओं के अनेक भेद हैं जिनमें महत्त्वपूर्ण शुद्ध जया है जिसमें गीत के प्रथम पद्य में वर्णित भाव ही अगले पद्यों में भंग्यन्तर से वर्णित किया जाता है। वैष्णवगार्ह एक प्रकार का आधुनिकप्रस है। उसमें पद्यों के प्रत्येक चरण के प्रथम और अन्तिम शब्द एक ही वर्य से आरम्भ होते हैं जैसे—

माता भूमी माग

पूजे राख प्रतापसी।

(स) राजस्थानी-साहित्य

राजस्थानी साहित्य का इतिहास क्रमिक विकास के अनुसार तीन कालों में विभक्त किया जा सकता है—

- | | |
|--------------------|--------------|
| (१) प्रारम्भिक काल | (११५०-१५५०) |
| (२) मध्य काल | (१५५०-१८७५) |
| (३) आधुनिक काल | (१८७५ से...) |

अपभ्रंश-साहित्य से पृथक् किये गए राजस्थानी-साहित्य का प्रारम्भिक काल सन् ११५० ई० से ही माना जा सकता है। प्राचीन राजस्थानी का अपभ्रंश से अन्तर प्रकट करने वाले मूल भूत लक्षण हैं—(१) विश्लेषणात्मक होने के लिए भाषा में निरन्तर आगे बढ़ने वाली उच्चारण सम्बन्धी प्रवृत्ति का समावेश, (२) विभक्ति-प्रत्यय (दोनों वचनों से भिन्न) के स्थान पर उन पर सगों का विकास जो दोनों वचनों में सामान्य हों, (३) संयुक्त काल और संयुक्त कियेवाँओं का विकास, (४) द्वित ध्वन्य का सरलीकरण और पश्चात्स्वर का दीर्घीकरण, और (५) अहीर अपभ्रंश के सामान्य रूपों के स्थान पर संस्कृत के तत्सम रूपों का अधिकाधिक उपयोग।

प्रारम्भिक और मध्यकाल

राजस्थान का प्राचीन साहित्य तीन दिग्भिन्न शैलियों में अभिव्यक्त है—(१) जैन शैली, (२) चारण शैली, (३) लोक शैली।

जैन-साहित्य जैनियों के प्राकृत और अपभ्रंश साहित्यों का क्रमिक विकास है और अधिकांशतः धार्मिक प्रवृत्ति का है। यह चारण-साहित्य की अपेक्षा अधिक वैविध्यपूर्ण और विस्तृत एवं व्यापक है। जैन-साहित्यों ने अपनी शिल्पाओं को लोक-कथाओं के माध्यम से लोकप्रिय बनाया, जिसके कारण जैन-साहित्य प्रसिद्धि प्राप्त करता गया। जैन-साहित्य प्रबन्ध, कथा, रस, चौपदी, भाषा, काग, बारहमासी, चौमासी, संवाद, गीत, धवल, बूहा, गबल, मातृक, स्तवन, सम्मय, और पञ्चावली आदि विभिन्न रूपों में पाया जाता है। प्रथम समुदाय सुदीर्घ वर्णनात्मक कविताओं का है। रस मूलरूप में वह कविता होती थी, जिसको रास-नृत्य के साथ गाया जा सकता था और बाद में इसका अर्थ उस लम्बी रचना से लिया जाने लगा जो सामान्यतया वर्णनात्मक हो, और प्राचीन अपभ्रंश-छन्दों और यदा-कदा देशी लय में लिखी गई हो। द्वितीय समुदाय प्रकृति-चौपद्यों सम्बन्धी कविताओं का है। काग में कण्व की बहार, प्रेमी और उनके नृत्य और तत्कालीन समाज

की प्रसन्नता और स्वतन्त्रता की झलक होती थी। गबल एक ऐसी कविता होती थी जिसमें किसी नगर का वर्णन होता था।

भाट-साहित्य अधिकतर वीरतापूर्ण अथवा ऐतिहासिक प्रवृत्ति का है। भाषा सामान्यतया बिगल है जो बोलचाल की भाषा से भिन्न है। इस शैली का सबसे प्राचीन रूप अपभ्रंश के मुनी कनकमार के कारकण्ड-चरित-वैसे ग्रन्थ से मिलता है। भाट-साहित्य 'वीर पुरुषों के स्वतन्त्रता-संग्रामों के विषय प्रस्तुत करता है।' यह विद्याल साहित्य, जो वीरत्व से ओत-प्रोत जीवन और नृपानी मृत्यु के सन्देश के अतिरिक्त कुछ नहीं है—सारे राजस्थान और गुजरात, जहाँ कहीं राज-पूत ने अपनी जीती हुई परती के लिए खून की नदियों बहाई—फैलता गया। इस साहित्य को सबसे बड़ी देन उन चारणों की है जो तलवार को भी उतनी ही चतुरता से पकड़ते थे जितनी कि लेखनी को। लोक-साहित्य आम जनता के लिए था जो उस समय की बोलचाल की भाषा को समझती थी।

जैन-साहित्य—कन्नडेन सूरि का 'भारतेश्वर'—बाहुबली—छोर राजस्थानी का प्राचीनतम ग्रन्थ है। यह ४६ पद्यांशों का एक छोटा-सा काव्य है। यह नागपुरीय सपानच्छ देवसूरि के शिष्य वीरसेन के द्वारा लिपिबद्ध किया गया है। शालिभद्रसूरि राजस्थानी का प्रथम प्रसिद्ध लेखक है। उसने 'भरत' बाहुबली-रस सन् ११८६ में देशी ख्य में लिखा तथा इसी प्रकार के रस और अन्य वर्णनात्मक काव्य इस काल के मध्य तक लिखे जाते रहे। विनयचन्द्र के समान विन पद्य (१३३०) का 'शालिभद्र फाग' एक आकर्षक श्रुतु-काव्य है। इसी प्रकार के अन्य अलन्दहायी काव्यों में सोर्न सुन्दर (१४२८) का 'नेमिनाथ नवरस फाग' और १५वीं शताब्दी के एक अज्ञात कवि का 'बसन्त विलास' हैं। कुशल लाम ने दो रोमांटिक-काव्य 'दोला मारू चौपाई' और साधवा-नल 'काम कण्डल' चौपाई १६वीं शताब्दी के मध्य में लिखे। उसने 'पिंगल शिरोमणि' नामक छन्द और अलंकार का ग्रन्थ भी लिखा। समय सुन्दरो (१५८०-१६४२) ने लम्बे ग्रन्थ और कई छोटे काव्य और पद लिखे। उसकी सर्वश्रेष्ठ रचना 'सीताराम चौपाई' है। विन समुद्र सूरि और विनहर्ष ने जसराज के साथ मिलकर बहुत-से ग्रन्थ लिखे जिनसे राजस्थानी का साहित्य भरा-पूरा हो गया। जसराज के प्रेम और शृंगार के दूहे प्रसिद्ध हैं। उदयराज द्वारा दूहा-लेखक था जिसके दूहे बहुत लोकप्रिय हो गए। तेरापन्थी लेखकों में सबसे अधिक उल्लेखनीय जीतमल था जिसका 'भगवती सूत्र' का राजस्थानी ढाल में रूपान्तर राजस्थानी की सबसे बड़ी रचना है।

जैनियों को बहुत बड़ा भोग इस बात का भी मिलना चाहिए कि उन्होंने राजस्थान के जैन तथा अजैन दोनों प्रकार के साहित्य को सुरक्षित रखा। कई अजैन-साहित्य के आवश्यक ग्रन्थ जो अन्यत्र दुर्लभ हैं, जैन-ग्रन्थालय में मिल जायेंगे। उन्होंने प्रान्त के बिखरे हुए साहित्य को सुरक्षित रखने में सहायता भी की है।

लोक-साहित्य—लोक-साहित्य में सबसे अधिक उल्लेखनीय रचना 'बोला-मारू-रा दूहा' है। यह एक सुन्दर प्रेम-काव्य है। दैन्य, वात्सल्य, म्यंग, कदया, विलास, हास्य, प्रेम और पुनर्मिलन का आनन्द—ये सब इसमें उपलब्ध हैं। इसी कारण इसके दूहे इतने लोक-प्रिय हो सके। उदयपच्छ और सबसिंग की कहानी ने आम जनता में बहुत प्रसार पाया। इसकी रचना में कई लेखकों का हाथ था। दूसरी कहानी, जो उसी प्रकार कई बार दुहराई जा चुकी है, वह 'माधवानल और कामकण्डल' है। १५२६ में लिखी गई काव्य गद्यपद्य की रचना 'माधवानल

दोषक प्रबन्ध' सबसे प्राचीन और सर्वोत्तम है। राजा विक्रमादित्य ने लोक-कल्पना को ध्यान में रखकर सफल प्रयोग किए और कई कहानियाँ लिखीं, जिनमें अदम्य उत्साह, वीरता, उदारता और महानता का चित्रण किया। पंचतन्त्र की कहानियों में किसी-न-किसी रूप में दुहराई गई। राज-स्थान की जनता में वृक्षे लोकप्रिय काव्य और जो निम्न श्रेणी के लोगों के द्वारा लिखे गए थे हैं, 'हरजी रो ब्याहलो' अथवा 'बकिमणी मंगल' और 'नरसी जी रो माहेरो'। वे सामान्यतया पेशेवर वाचकों के द्वारा रात्रि में गाए जाते हैं, जबकि स्त्रियाँ और पुरुष अपने घर का धंधा समाप्त करके वहाँ सुनने के लिए इकट्ठे होते हैं। 'ब्याहलो' बकिमणी के कृष्ण के साथ हुए विवाह की कहानी कहता है। यह पद्य नाम के तेली के द्वारा रचा गया था। 'माहेरा' रत्ने खाती की रचना है। इसमें बताया गया है कि किस प्रकार कृष्ण ने नरसी को अपनी बेटी का माहेरा देने में मदद की। यह एक छोटा-सा सुन्दर काव्य है, जिसमें कल्या और धर्म्य एक साथ प्रवाहित होते हैं।

'खयाल' दूसरे प्रकार का लोक-काव्य है जो क्रमशः अचोगति को प्राप्त हो गया। 'जिन माता रो गीत' और 'झूँगजी जवारजी रो गीत' दो बहुत लोकप्रिय वीर-काव्य हैं, जो किसी भी अन्य भाषा के अष्ट काव्यों के समुच्चय रखे जा सकते हैं। भक्त-कवियों में सबसे अधिक प्रसिद्ध मीराबाई हैं जो उत्तरी भारत की सर्वश्रेष्ठ कवयित्री हैं। उसके पद उसकी अल्लोचनीय रचनाएँ हैं। ये पद लोकप्रियता की चरम सीमा तक पहुँच चुके हैं, और ऐसा केवल राजस्थान और गुजरात में ही नहीं हुआ, अपितु बंगाल और मद्रास के दूर प्रदेशों से युक्त समस्त देश में इन पदों की पहुँच हुई। चन्द्रसखी के भजन मीराबाई के पदों के समान ही लोकप्रिय हैं। भक्तवर अपने किस्म के विशिष्ट भक्त कवि हुए हैं। राजस्थानी समाज के निम्नश्रेणी के लोग और खासतौर पर ग्रामीण लोग सिद्धों के प्रभाव में रहे हैं जिनमें पाजूजी, रामदेवजी, गोगोबी, जाम्होजी और तेजोबी अधिक लोकप्रिय थे।

वीर-चारण साहित्य—नरपति नासुहा ने (जो अपने-आपको ब्यास कहा करता था) सन् १२१५ में अपने 'वीरलदेव रासो' की रचना की। यह तथाकथित ऐतिहासिक काव्य कल्हादे के समय की कोलोगिल भाषा में लिखा गया। पद्यनाम (एक जादूया) जालोर के चौहान राज-कुमार कल्हादे के वीरतापूर्ण कार्यों का वर्णन करता है। डाढ़ी बहादुर का 'वीरामायन', भीमर जादूया का 'रथमल्ल छन्द' और शिवदास चरण का 'अचलदास खीचीरी' वाचनिक भट्ट-शैली के अग्रगण्य ग्रन्थ कहे जा सकते हैं। १५३५ ई० में बीटू सुखोनगर बोट ने 'राव बैतवीराव छन्द' की रचना की, जो राजस्थानी साहित्य-मुकुट का प्रोज्ज्वल रत्न है। काव्य का विषय बीकानेर के राव बैतवी से हुमायूँ के भाई कामरा की पराजय है। इसकी भाषा में प्रवाह है, नहीं, तूफान है, वीरत्व की अदम्य-शक्ति है। शैली का यह प्रवाह, यह सारल्य और उसकी आडम्बरहीनता अतुलनीय हैं। बारह ईसरदास भट्ट कवियों में शिरोमणि माना जाता है। उसकी सर्वश्रेष्ठ रचनाएँ 'हरिरस देवीयान' और 'हालों आलों रा कुण्डलियों' हैं। 'हरिरस' ने स्तोत्र का स्थल प्रवेश कर लिया है—बहुत से लोग इसका पाठ गीता अथवा सहस्रनाम की तरह किया करते हैं। 'देवीयान' में देवी के पराक्रम का वर्णन है। 'कुण्डलियों' वीररस के सर्वश्रेष्ठ राजस्थानी-काव्यों में से एक है। इसके अतिरिक्त उसने बहुवचन में चारखगीत और अन्य विविध कविताएँ रची।

पृथ्वीराज राठौर राजस्थानी कवियों में सर्वाधिक प्रसिद्धि प्राप्त हैं। वे बीकानेर के राज-घराने में जन्मे थे और अकबर के दरबार में रहा करते थे। वे एक महान् योद्धा के साथ-साथ

महान् भक्त भी थे। अपनी वीरता के कारण उन्होंने गामरोगड़ की बागीर जीत ली थी। भक्तमाल के नामोकी ने उन पर एक कविता लिखा है, जिसके बाद उनकी भक्ति के विषय में कहने की कुछ भी बाकी नहीं रहता। पृथ्वीराज की सर्वोत्तम रचना 'किसन कविमयी री बेलि' है जिसमें कृष्ण-कविमयी के विवाह का वर्णन है। काव्य के उत्तराख में बद्धस्तु-वर्णन है, जिसमें ससत को सर्वोच्च स्थान दिया गया है। डॉ० टेवीटरी ने 'बेलि' को राजस्थानी-साहित्य की समृद्ध खान का देदीप्यमान रत्न कहा है। 'बेलि' अत्यन्त लोकप्रिय रचना सिद्ध हुई और उसने एक धर्म ग्रन्थ का स्तर प्राप्त कर लिया। इस पर लिखी गई दार्जनों संबोक्ती टीकाएँ हैं, जिनमें से दो संस्कृत में लिखी गई हैं।

मावोदास ने अपने 'रामरावो' में 'रामयण' की कथा कही। दूखो सैन्यो ने 'कविमयी-हरण' और 'नागदमन' की रचना की। आका दुरसा चारण कवियों में बहुत प्रसिद्ध हो चुका है जिसने महाराणा प्रताप की प्रशंसा में 'विरद-छित्तरी' लिखी। आका किसना 'महारेव पारकती री बेलि' का रचयिता था। खिरियो जोगो का वाचनिक प्रकार का ग्रन्थ 'रतन मोहसदासोट री वाचनिक' अपने-आपमें एक सर्वोत्तम नमूना है। कखोदान का 'सुरजप्रकाश' और बीरमान का राजरूपक दो सुदीर्घ वीरकाव्य हैं। कृपादान ने 'राजिया रा दूहा' लिखा जो राजस्थान-भर में सुविख्यात है। मनसाराम ने 'रघुनाथ-रूपक' नामक अलंकार-छन्द-गीत के ग्रन्थ की रचना की। कवि रामनाथ का 'द्रोपदी-कहवा-बत्तीसी' एक विशिष्ट प्रकार का लघुकाव्य है। आको ओप ने भक्ति-वैराग्य के गीत-कविता लिखे। वह महान् प्रतिभासम्पन्न कवि था। उत्तर मध्यकालीन के दो कलाकार—जोधपुर के आसियो बांकीदास और बूँदी के सूर्यमल्ल मिश्रण - ये, जिनमें बांकीदास महान् विद्वान् और उच्चकोटि के इतिहासकार थे, जिन्होंने राजस्थान के राजाओं को अंग्रेजी राज्य के सामने समर्पण करते देख अपनी कविता का विषय बनाया था, और उनको हक आवाज में ललकारा था। मिश्रण सूर्यमल्ल चारण-जाति में सबसे अधिक विद्वान् थे, उनका भाषा पर पूरा प्रभुत्व था—उनका 'बंध भास्कर' तथ्यों का भण्डार सिद्ध हुआ। दो हजार पृष्ठों से बड़ा यह महाकाव्य बूँदी के चौहानों का इतिहास है जो सुदीर्घ राजस्थानी गद्य-शैली का अनुकरण करते हुए पिंगल में लिखा गया है। इनकी अन्य आवश्यक रचना 'बीर सतसई' है जिसमें वीररस के सात सौ दोहे संग्रहीत हैं। इनके अतिरिक्त राजस्थानी में कई हजार दूहे और गीत इतर-उपर बिखरे पड़े हैं। राजियो, मैरियो, बेडियो, नागबी आदि के दूहे राजस्थानी जनता के हृदय में घर किए हुए हैं।

गद्य-साहित्य—प्राचीनतम राजस्थानी गद्य लेखनों की लेखनी का ही है। संभामसिंह की 'मालशिक्षा' (१२८०) और कलमन्धन की 'जुवरजोच आन्तिक' (१३६३) रचनाएँ प्राचीन राजस्थानी में की गई संस्कृत व्याकरण की टीकाएँ (पाठ्य-पुस्तकों के रूप में) हैं। ऐसे बहुत से आन्तिक लिखे गए। जैनी साधुओं ने गद्य में धर्मकथाएँ इसलिए लिखीं कि इससे उनके उपदेश लोकप्रिय हो जायें। 'उनका गद्य सुविकसित, प्रवाहपूर्ण और कामिन्वयि था'। ऐसी कथाओं की प्राचीनतम लेखक लखणप्रम (१३५५) था। सोमकुन्दर (१३७३-१४४२) और पद्मवर्चन्द्र दो अन्य उल्लेखनीय लेखक थे किन्तु सुविकसित, कलात्मक धर्मकथा-गद्य माणिक्यचन्द्र के 'पृथ्वीचन्द्र चरित' में उपलब्ध होता है। कथा अत्यन्त सुन्दर ढंग से कही गई है। इसकी भाषा विश्लेषणात्मक और संगीतमयी है। राजस्थानी गद्य के इतिहास में इतिहास, बंधावली, जीवन-चरित्र, पौराणिक आख्यान, ऐतिहासिक गाथाएँ और प्रेम कहानियाँ आदि समस्त विषय पूर्णरूप में प्राप्त

होते हैं। इतिहास में सबसे उल्लेखनीय रचना 'ख्यात' और 'शात' होती है। 'ख्यात' के ख्यातनामा लेखकों में नयनसी गुरुनोट, बांकीदास आशिषा और दयालदास सिन्हायच आदि अग्रणी हैं। नयनसी जैन था और जोधपुर महाराज बसवन्तसिंह का मन्त्री था। वह राजस्थान का अनुसूक्तकक्ष कहलाता था। उसका 'ख्यात' राजस्थान में तत्कालीन राजपूतों की विभिन्न बातियों के इतिहास का परिचायक है। उसने जोधपुर राज्य का 'राजपत्र' भी लिखा था। नयनसी का 'ख्यात' राजस्थानी गद्य का एक अपूर्व उदाहरण है। बांकीदास का 'ख्यात' गाथाओं का संग्रह है, जो इतिहास के मूल्यवान् सामग्री है। दयालदास ने बीकानेर राज्य के तीन बड़े-बड़े इतिहास लिखे। 'दलपत विलास' बीकानेर महाराज रायसिंह के उत्तराधिकारी पुत्र राजा दलपतसिंह का जीवन-चरित्र है। दुर्भाग्य से यह अपूर्ण ग्रन्थ है। इसके अतिरिक्त लेखकों लोकप्रिय 'बातें' लिखी गई हैं जिनमें धार्मिक, वीरसंपूर्ण, व्यंग्यप्रधान, प्रेम-रोमांच-उत्साह-वर्द्धक कहानियाँ सज्जित हैं। उदाहरणार्थ एक 'लामीका' 'बोबोली' 'राजामोच और खाफरा चोर', 'राजा मोच', 'परिदल माच' एवं प्राचीन स्त्री-साहित्य यथा—'बासाम ओइनी' 'फोपानन्द' 'सयानी चारणी' 'चन्दा और मलयागरी', 'छुदा बाबली' 'पलक दरियाब' 'राजकुमार कुतुबदी'। 'खीची गंगेव नीबावत रो दोपहरों' एक कलात्मक गद्य-कथा है, जिसका लेखक अभी तक अज्ञात है।

(ग) आधुनिक काल

पद्य—आधुनिक साहित्य का आरम्भ देश के पाश्चात्य सम्पर्क और राष्ट्रीय जागरण के साथ-साथ माना जा सकता है। मातृभाषा के साहसी सपूतों ने राजस्थानी के लिए अपनी आवाज बुलन्द की, और यद्यपि उनको बहुत-कम दूसरी सहायता मिली, पर वे हड़ता से अपने कार्य को आगे बढ़ाते गए। इन प्रयत्नों से राजस्थानी साहित्य को नया मोड़ लेने में सही प्रेरणा मिली।

गुरु केशरीसिंह सौदा राजस्थानी कविता में राष्ट्रीय-जागरण की भावनाओं के अग्रणी कवि थे। उनके कान्तिकारीय राजनीतिक कार्यों के कारण उनकी जागीर छीन ली गई। उनका पुत्र प्रतापसिंह—राजस्थानी नवयुवकों का प्यारा प्रताप जेल में डाल दिया गया और वहीं उसकी मृत्यु हुई। केशरीसिंह की कविता ब्रिटिश साम्राज्यवाद और राजस्थान के निरंकुश सामन्तवाद के खिलाफ एक जबरदस्त बग़ावत है। उसमें आग है—आग की लपटें हैं। उमरदान की कविता अधिकतर व्यंग-प्रधान है। उसका सर्वश्रेष्ठ काव्य 'छप्पनरो' छन्द संवत् १६५६ वि. (१८६६-१६००) के भयंकर दुर्भिक्ष का स्पष्ट और यथार्थ चित्रण है। मेवाड़ राज्यवंश के महाराज छतरसिंह एक महान् योगी थे, उनकी कविता भक्ति-वैराग्य की भावना से ओतप्रोत है। उनकी दो कविताएँ 'नारी' और 'मरखो जाणनो' बहुत लोकप्रिय हुईं। स्वामी चतुर्भुजदास मिरंजवी का 'भवानी मंगल' एक सुन्दर प्रबन्ध-काव्य है जो 'कर्मिणी-मंगल' के आधार पर लोकप्रिय शैली में रचा गया है। हिंगलाजदान व्यंग्य का अद्भुत कवि है। उसका सर्वप्रिय काव्य 'माई महिमा' प्राचीन चारण-शैली में लिखा गया है। उदयराज ने राष्ट्रीय आन्दोलन और उसमें भाग लेने वाले बीरों के प्रशस्तिगीत गाए। उसका 'भूइतार' इसका उदाहरण है। बाथूराम महियारिया केशरीसिंह का अनुगामी था जिसने 'वीरसतसई' लिखी।

राजस्थानी की नई धारा के प्रथम कवि ठाकुर रामसिंह हैं, जिन्होंने राजस्थानी के पुनरोदय का नेतृत्व किया और प्रथम अखिल-भारतीय राजस्थानी-साहित्य सम्मेलन के

सम्पत्ति का उत्तरदायित्व निभाया। 'मध-मयंक', 'मेह और बरा' उनके सर्वोत्तम काव्य हैं जो उनके प्रकृति, मानवता और मातृभूमि सम्बन्धी प्रेम के मूर्त उदाहरण हैं। उनका 'मातृभाषा से गीत' राजस्थानी का कन्येमातरम् बन गया। राजस्थानी लोकगीतों का अलौकिक संग्रहकर्ता गद्यपति स्वामी स्वयं उन्वकोटि का कवि है। उसकी कविताएँ उसनी ही आनन्ददायक हैं जितने उन्वकोटि के लोकगीत, और कभी-कभी तो दोनों में अन्तर करना कठिन हो जाता है। उसकी सर्वोत्तम कविता लोरी है। मुरलीधर व्यास और मोमराज के दूहे बड़े लोकप्रिय हैं। कन्हैयालाल छेठिया का नये कवियों में एक उन्वकोटि का व्यक्तित्व है। उसका 'पातल और पीपल' (प्रताप और पृथ्वीराज) पृथ्वीराज के द्वारा महाराजा प्रताप को दिये पत्र, और उनके उत्तर की अनूठी अभिव्यक्ति है। चन्द्रसिंह प्रकृति का कवि है। उसकी 'बादली' और 'लू' कथा: वर्षा और गरमी का अपूर्व चित्रण हैं। उसने कालिदास के 'खुवंश' का राजस्थानी-पद्य में सफल अनुवाद किया है। नानूशम ग्रामीण प्रकृति और ग्राम्यजीवन का कवि है। उसकी 'कलायस' रचना राजस्थान के देहाती-जीवन का यथार्थरूप सामने रख देती है। उसका दूसरा प्रसिद्ध काव्य 'मुरधर रा दस देव' है। जयनारायण व्यास ने भी राजस्थानी में अपनी प्रतिभा का उपयोग किया है।

अन्य प्रसिद्ध कवियों में मोतीसिंह, दुर्गादत्त शास्त्री, मुजालाल पुरोहित, मेघराज 'पुष्कल', मालदान 'मनुष', रैवतदान चारण 'कल्पित', चौकलसिंह, कविवर 'शलभ' और भीमन्तकुमार आदि हैं जिन्होंने राजस्थानी को नये स्तर पर ला खड़ा किया है। राजस्थानी को अपनी नई पीढ़ी से बहुत-कुछ पाने की आशा है।

गद्य :—शिवचन्द्र भारतीय राजस्थानी का प्रथम नाटककार है। उसने तीन नाटक लिखे हैं—(१) 'केशरविलास', (२) 'बुझाये की सगाई' और (३) 'काट का बंजारा'। भगवतीप्रसाद दासका ने पाँच नाटक लिखे जो एक ही जिल्द में 'मारवाड़ी पाँच नाटक' के रूप में प्रकाशित हुए। इनमें सामाजिक बुराइयों का यथार्थ चित्रण है। 'बोलबना' सूर्यकरण पारीक का राजपूती बीरता को लेकर लिखा गया एक छोटा नाटक है। भीनाथ मोदी का 'गोमा जाट' ग्रामीण-समस्याओं पर एकांकी नाटक है। मुरलीधर व्यास ने कई एकांकी लिखी हैं।

आधुनिक राजस्थानी-साहित्य में उपन्यासों का अभाव है। शिवचन्द्र भारतीय का 'कनक-सुन्दर' एक छोटा उपन्यास है जिसका केवल प्रथम भाग ही प्रकाशित हो पाया है। मुरलीधर व्यास ने कई छोटी कहानियाँ लिखी हैं जो अधिकांशतः सामाजिक और गार्हस्थ्य जीवन को लेकर हैं। मुन्नालाल ने भी कुछ कहानियाँ राजस्थानी बीरता को बताते हुए लिखी हैं।

गद्य-लेखकों में गुलाबचन्द नागोरी, अगरबन्द नाहटा, मैकलाल नाहटा और चन्द्रसिंह के नाम उल्लेखनीय हैं। जयनारायण व्यास और हीरालाल शास्त्री ने भी यथार्थता प्रयास किया है। मैकलाल नाहटा का 'लाभू बाबू' बहुत सुन्दर रेखा-चित्र है। ठाकुर रामसिंह का सम्पादित-पद से दिया गया भाषण राजस्थानी-गद्य का अच्छा उदाहरण है और रामकरण आसोपा का भगवद्गीता का अनुवाद भी उल्लेखनीय है। इधर भीमन्तकुमार ने निबन्ध, रेखाचित्र, कहानी और एकांकी साहित्य में सन्तोषजनक प्रयास किया है। रामदत्त संकृत ने ग्रामीण वातावरण पर अनेक कहानियाँ लिखी हैं।

विविध साहित्य

राजस्थानी का प्रथम व्याकरण रामकरण आसोपा के द्वारा सन् १८६६ में लिखा गया

या। डॉ० टेसीटरी ने प्राचीन पश्चिमी राजस्थानी के व्याकरण पर अपनी टिप्पणियों 'इन्डियन एन्टीक्विरी' में सन् १६१४ से १६१६ तक प्रकाशित कराईं। डॉ० टेसीटरी सबसे बड़ा यूरोपीय राजस्थानी-वेत्ता था। वह इटलीवासी था और उसने इटली में ही राजस्थानी हस्तलिपि की सहायता से राजस्थानी को सीखा था। १६१४ में ब्रिटिश सरकार ने उसे मद्र-साहित्य के अन्वेषण करने के निमित्त निरीक्षक के रूप में नियुक्त किया था। टेसीटरी को राजस्थानी से बहुत प्रेम था, जिसके लिए उसने अपना जीवन ही समर्पित कर दिया था। उसने 'डिंगल' की तीन कविताएँ सम्पादित कीं और हस्तलिखित चारण-साहित्य के ग्रन्थों की तीन सूचिकाएँ प्रकाशित कराईं।

मुरारीदास मिसन ने 'अमरकोष' ग्रन्थ का 'राजस्थानी शब्दकोष' प्रकाशित कराया। रामकरण आचोपा ने नए आधार पर एक बड़ा 'राजस्थानी शब्दकोष' तैयार किया, पर दुर्भाग्य से वह प्रकाशित न हो सका। दूसरा विशाल कोष 'राजस्थानी-हिन्दी-शब्दकोष' बीकानेर के राजस्थानी-साहित्य पीठ और सादुल राजस्थानी रिसर्च इन्स्टीट्यूट के तत्वावधान में तैयार किया जा रहा है, जिनके प्रधान सम्पादक का उत्तरदायित्व इन पंक्तियों के लेखक के कंधों पर है। प्रस्तुत लेखक ने एक संक्षिप्त राजस्थानी व्याकरण भी तैयार की है जो छात्रों के लिए विशेष उपयोगी है। इसी लेखक का 'राजस्थानी भाषा और साहित्य' उन तीन भाषणों का सिरिज है जो सन् १६४५ में उदयपुर विद्यापीठ में दिये गए थे। इस सिरिज में राजस्थानी भाषा और साहित्य का संक्षिप्त इतिहास है। डॉ० सुनीतिकुमार ने भी वहाँ पर सन् १६४७ में 'राजस्थानी भाषा' पर अपना भाषण दिया था। मोतीलाल मेनारिया ने 'राजस्थान का इतिहास' हिन्दी और राजस्थानी दोनों भाषाओं में लिखा है।

मुरलीधर व्यास, लक्ष्मीलाल जोशी, जगदीशसिंह गहलोत, गणपति स्वामी, अमरचन्द नाहटा और कन्हैयालाल सहाल ने राजस्थानी कहावतों का संकलन और सम्पादन किया है। मुरलीधर व्यास और नरोत्तमदास स्वामी द्वारा सम्पादित 'राजस्थानी कहावतों' सबसे बड़ा और अच्छा संकलन है। मुरलीधर व्यास ने राजस्थानी मुहावरों का एक बड़ा संकलन किया है।

राजस्थान के लोकगीतों का प्रथम प्रशंसनीय संग्रह जगदीशसिंह गहलोत ने प्रकाशित करवाया था। इस विषय पर सर्वोत्तम रचना 'राजस्थान के लोकगीत' (दो भागों में) है जो रामसिंह, सूर्यकरण पारीक और नरोत्तमदास स्वामी द्वारा सम्पादित है। यहाँ गणपति स्वामी का नाम विशेषरूप से उल्लेखनीय है जिसने सूर्यकरण पारीक के सफल नेतृत्व में राजस्थानी लोकगीतों का विशाल संग्रह किया है।

सम्पादकों में डाक्टर भूरिंह (विविध संग्रह और महाराणा यश प्रकाश) मुन्सिफ देवीप्रसाद (राजरत्नामृत, महिला मृदुवाणी, कविता-रत्नावली), पुरोहित हरनारायण (सुन्दर-ग्रन्थावली), रामकरण आचोपा (वंश-मास्कर, नयनवीरी कथा आदि) डॉ० दशरथ शर्मा (दयालदास की कथा), अमरचन्द नाहटा (ऐतिहासिक जैन-कार्य, सीताराम चौधरी आदि), दीनानथ लाल (दयालदास की कथा और दलपत विलास), कन्हैयालाल सहाल और ईशरदास (बीर सतसई) और नरोत्तमदास स्वामी (राजस्थान रा दूहा, धृषीचन्द्र चरित्र, बांकीदास की कथा, राजस्थानी बीर चरित, अचलदास की वाचनिक आदि) के नाम उल्लेखनीय हैं। सबसे अधिक महत्वपूर्ण डा० रामसिंह और सूर्यकरण पारीक का प्रयास समग्र ज्ञान चाहिए जिन्होंने 'बेल्डि किलन कसिमयी', 'दोला माक रा दूहा' आदि अनेक अमूल्य ग्रन्थ-रत्नों का सम्पादन किया।

राजस्थानी भाषा और संस्कृति से सम्बन्धित पत्रिकाएँ 'राजस्थानी', 'राजस्थान मारती' और 'शोध-पत्रिका' (उदयपुर विश्व विद्यापीठ) हैं। कई मासिक और साप्ताहिक पत्र समय-समय पर आरम्भ किये गए थे, पर कोई भी जीवित न रह सका।

भारत के स्वतन्त्र होने के साथ-साथ राजस्थान भी एक संगठित प्रान्त बनाया जा चुका है, अतः यह आशा की जाती है कि राजस्थानी भाषा अपने पूर्व गौरव को पुनः प्राप्त करेगी और राजस्थानी साहित्य महत्ता के उच्चतर स्तर को प्राप्त करेगा।



मातृभाषाओं का महत्त्व

देश के पुनर्निर्माण तथा हमारी आर्थिक और सामाजिक समस्याओं को शीघ्रता से हल करने के लिए मातृभाषाओं का कितना महत्त्व है, अभी इसकी तरफ हमारे भाष्यविधाताओं का ध्यान बिलकुल गया ही नहीं है। कितनी ही औपची खोपड़ियाँ तो यह स्वीकार करने के लिए भी तैयार नहीं हैं कि मारवाड़ी, मेवाड़ी, हरियानी, कुन्देली, भोजपुरी, मगही, कुमाऊनी, गढ़वाली आदि भाषाएँ भी अपना अस्तित्व रखती हैं। करोड़-करोड़ तक आदिमियों द्वारा बोली जाने वाली इन भाषाओं को कितने ही लोग 'बोली' कहकर छुटी ले लेना चाहते हैं, और इसे समझने की आवश्यकता नहीं महसूस करते, कि वे जीवित भाषाएँ हैं, और अपने क्षेत्र में जनता के अन्तर्गत तक को छूने के लिए उनका सहारा लेना आवश्यक है। अबची, ब्रज या मैथिली को तुलसीदास, सुदाम और विद्यापति के कारण सुलाया नहीं जा सकता, किन्तु मालवी, मगही आदि का कोई लिखित साहित्य नहीं मिलता, इसलिए उनके अस्तित्व को स्वीकार करने की आवश्यकता नहीं समझी जाती। यह स्वाभाविक बात है, जो हिन्दी साहित्यिकों को भी अपनी-अपनी मातृ-भाषाएँ बहुत प्रिय मालूम होती हैं, और विसराम के एक बिरे पर एक भोजपुरी संस्कृत या दूसरी साहित्यिक भाषाओं की हजारे उच्च कविताओं को मोज़ावर करने के लिए तैयार हो जाता। जो बात भोजपुरियों के बारे में है, वही बात दूसरी असिखित भाषाओं के साहित्य-प्रेमियों की अपने अनपढ़, प्रतिमाशाली कवियों के बारे में कही जा सकती है। उनका असिखित रहना खेदजनक जरूर है, शायद यदि उनमें लिखित साहित्य होता, तो उतनी उपेक्षा नहीं दिखलाई जाती; लेकिन तो भी अबची, ब्रज, मैथिली, मारवाड़ी (डिंगल) के उदाहरण से हम जानते हैं कि उन्हें अपना स्थान लेने में तब भी, कम कठिनाइयों का सामना नहीं करना पड़ता।

उपयोगिता जिसकी साबित की जा सकती है, उसी पक्ष को आब नहीं, तो कल स्वीकार करने के लिए मजबूर होना पड़ेगा। अपनी-अपनी मातृभाषाओं के साथ हमारा कितना ही प्रेम-मय सम्बन्ध हो, उससे कुछ काम नहीं बनने का। उपयोगिता इन भाषाओं की बहुत अधिक है, यह इसी से मालूम हो सकता है, कि हम इस शताब्दी के अन्त तक भी, अपने यहाँ की निरक्षरता को दूर नहीं कर सकते, यदि प्रारम्भिक-शिक्षा और प्रौढ़-शिक्षा का माध्यम कुमाऊनी, गढ़वाली, कौरवी, हरियानी, मारवाड़ी, मेवाड़ी, मालवी, ब्रज, कुन्देली, अबची, भोजपुरी, मैथिली, मगही आदि मातृभाषाओं को नहीं बनाता। प्रारम्भिक या प्रौढ़-शिक्षा के लिए मातृभाषा को माध्यम स्वीकार करते ही हमारी निरक्षरता की समस्या क्रमन्तर की तरह हवा हो जाती है, और वह सम्बन्ध नागरी की वर्ण-माला सिखाने भर की समस्या रह जाती है। उसके लिए कितना समय लगाना पड़ेगा, यह आप आसानी से समझ सकते हैं। उच्चारणात्मक होने से नागरी वर्णमाला का सीखना बहुत आसान है, अधिकतर लोग तो दफ्ते-मर में उसे सीख सकते हैं, और एक महीने में

की सभी वर्ग-परिचय की समाप्त कर सकते हैं। उसके बाद-उमके हाथ में मातृभाषा में छपी पुस्तकें भेजा देनी होगी, और हर मौड़ व्यक्ति अपने-आप अपना अध्ययन बन जायगा। भोजपुरी में छपी 'सोम नयका' 'बिहुला', और 'कुंवर-बिहारी' को अक्षर से सद्यःपरिचित नर-नारी बड़े चाव से पढ़ने लगेंगे। हमारी दूसरी भाषाओं में भी इस तरह की अलिखित मनोहर कहानियाँ और पंचाङ्गे मौजूद हैं, जिनको वर्णमाला के साथ में बालक अपने विशाल हिन्दी-प्रदेश की जनता में फैलाया जा सकता है।

यह भी स्मरण रखने की बात है कि मातृभाषा-द्वारा निरक्षरता का अचिरकाल में ध्वंस कोई भंग-की-तरंग वाली बात नहीं है। कस ने जो एक दर्जन वर्ष से भी कम समय में अपने यहाँ से निरक्षरता को खतम कर दिया, उसमें प्रधान सहायता मातृभाषाओं के शिक्षा-माध्यम ने स्वीकार करने दी। रूसी, अरमनी, गुरजी आदि एक दर्जन के करीब ही ऐसी भाषाएँ वर्तमान सोवियत-संघ की भूमि में १६१७ ई० की क्रांति से पहले थीं, जिनका अपना लिखित-साहित्य था, और जिनमें रूसी भाषा यूरोप की तीन दूसरी प्रधान भाषाओं—जर्मन, फ्रेंच और अंग्रेजी के समकक्ष थी। रूसियों ने बिना कुछ आगा-पीछा किये मातृभाषा के शिक्षा-माध्यम वाले विचार को सिद्धान्त मान लिया, और वाकृत, चुक्ची, किरगिजी, तुर्कमानी आदि कई दर्जन अब तक अलिखित बली आई भाषाओं को सुगम लिपि प्रदान करके लिपिबद्ध कर दिया, और उसी द्वारा बच्चों और मौढ़ों को शिक्षा देना जारी कर दिया। इसमें कोई कम्युनिष्म गन्ध नहीं है, न मातृभाषाओं के माध्यम स्वीकार करके हम कोई महापाप करेंगे। निरक्षरता की समस्या को तुरन्त खतम करने का यही एक रास्ता है। हमें मौढ़ों की शिक्षा और प्राइमरी के चार वर्ष की शिक्षा को मातृभाषाओं में कर देना चाहिये, चौथे वर्ष या चाहें तो तीसरे ही वर्ष से हम हिन्दी को भी द्वितीय भाषा के तौर पर रख सकते हैं, और प्रारम्भिक अनिवार्य शिक्षा के बाद आज की तरह ही पूर्णिया से बैलमेर, हिमशिलों से जूतीसगढ़-मीनाढ़ तक हिन्दी को माध्यम बनाए रख सकते हैं। इस प्रकार जहाँ तक माध्यमिक, उच्च-माध्यमिक या उच्च-शिक्षा का सम्बन्ध है, हिन्दी का अपना स्थान अजुगुण रहेगा, और ऐतिहासिक कारणों से हिन्दी ने भारत के जो इतने बड़े भूभाग को एकताबद्ध कर दिया है, उसमें भी कोई बाधा नहीं पड़ेगी, बल्कि नवीन भारत में अपने-अपने प्रदेशों में वहाँ की भाषाओं के सर्वे-सर्वापन को कायम रखते, हिन्दी सारे भारतवर्ष में व्यवहार की जाने वाली भाषा बनकर हमारे सारे देश की एकता को दृढ़ करेगी।

ग्राम-पंचायतों के निर्माण के बाद हमारे सामने मातृभाषाओं की उपेक्षा ने अपना दुष्परिणाम दिखलाना शुरू किया। उत्तर-प्रदेश में यदि ग्राम-पंचायतों को भोजपुरी, अवधी, कुमाऊँनी, गढ़वाली, कोरवी, ब्रज और बुन्देलखण्डी में अपनी लिला-पढ़ी करने की छुट्टी दे दी जाती, तो सबके लिए कितना सुभीता होता। लेकिन वहाँ पर टेढ़ी-बैसी रियासत में राजा के शासन के उठने के समय तक लोग हिन्दी में सबी दे सकते थे, मुकदमों का फैसला भी उसी में हो सकता था, वहाँ रियासत के विलयन के बाद ही अंग्रेजों के टकराल के दले नौकरशाह वहाँ पहुँचे। उन्होंने अंग्रेजी में बड़ाबड़ खूनाएँ जारी करनी शुरू कीं। अंग्रेजी में फैसले होने लगे, हुकम बिकलने लगे। क्या इसे गंगासागर से हिमालय की ओर उसी गंगा बहाना नहीं करेंगे? क्या राष्ट्रीय दृष्टि से यह अजुगुण अपराध नहीं था, जिसके लिए वहाँ के नियुक्त नौकरशाह को चौबीस घण्टे के भीतर काम पकड़कर निकाल देना उचित था? लेकिन यह तो सब हो जब कि

जनता के भावों और सुविधाओं का खयाल रखा जाय और राष्ट्रीय भावना को भी कोई पवित्र पदार्थ माना जाय। राजस्थान में भी यही उलटी गंगा बहाई जा रही है। सचमुच ही इन लोगों को देवों-नाचा का डर नहीं है। जब तक दिल्ली में अंग्रेजी और अंग्रेजों के परम-भक्त देवता सिंहासनावसीन हैं, तब तक न जनता की सुविधा का खयाल किया जायगा और न नौकरशाहों को उलटी गंगा बहाने से रोका जा सकेगा।

उपयोगिता की दृष्टि से देखने पर निरक्षरता की समस्या तथा पंचायती, अदालतों और शासन-यन्त्र को जनता की पहुँच के भीतर बनाने के लिए मातृभाषाओं को उनके स्थान पर प्रतिष्ठित करना अत्यावश्यक और उचित है, इस पर और अधिक तर्क-वितर्क करने की आवश्यकता नहीं। इसमें सबसे भयंकर-बाधक बड़ी लोग हैं, जो आकाश-नेल की तरह अपनी जड़ जमीन में नहीं रखते, अर्थात् शहरों के निवासी पुरतों से कलकई या दरबारगिरी करते आए नौकरीपेशा सामन्तों के लक्ष्म-भण्ड परिवार। दुर्भाग्य से आज हमारे शासन-यन्त्र में इन्हीं आकाश-नेलों का बोलबाला है। उनके दिलों में इन अलिखित किन्तु सबल और मधुर मातृभाषाओं के लिए कोई स्थान ही नहीं। उन्हें वह अपने अनपढ़ नौकर-चाकरों की भाषा समझकर पुरतों से घृणा करते चले आए हैं। जब उनमें से कितने अंग्रेजी को अपनी मातृभाषा बनाने की धुन में थे, और अपने पन्चों ही नहीं, बन्धियों को भी पूरे साहब और मेम बनाने की धुन में मस्त थे, उस समय तो हिन्दी के ऊपर भी वह नाक-भौं सिकोड़ते थे। फिर इन देहातियों की भाषा के लिए उनके दिल में कोई कोमल माव पैदा ही कैसे हो सकता था ? वह आकाश-नेलें अब भी दिल से अंग्रेजी को ही हमारे स्वतन्त्र-देश की भाषा बनाए रखना चाहती हैं, तभी तो यूरोपियन स्कूलों और कॉलेजों में लड़के-लड़कियों की भुरभुर देखी जाती है। भला अपने सात पीढ़ी तक के लिए इन्तजाम कर जाने पर उगाह यह लोग, अंग्रेजी को सिंहासनावस्युत करके हिन्दी को कैसे शासन-यन्त्र के भीतर घुसने देंगे, और मातृभाषाओं की शत भी सुनने पर क्यों नहीं कान पर डँगली रखेंगे ? आकाश-नेलों का शासन राष्ट्र के लिये सचमुच ही भारी अभिराप है। उनका अपना एक छोटा-सा अंश का लोल होता है, बिचके भीतर गुलर के कीड़े की तरह बह सारी दुनिया समझते हैं। लेकिन मातृभाषाएँ अधिक दिनों तक उपेक्षित नहीं रह सकतीं। सभी स्थानों में विचारशील पुरुष मातृभाषाओं की आवश्यकताओं को मानने लगे हैं। बिहार-सरकार के शिक्षा-विभाग के एक उच्च अधिकारी (डिप्टी-डाइरेक्टर) तथा गम्भीर विद्वान्, डाक्टर धर्मेन्द्र ब्रह्मचारी ने हाल ही में इस विषय में 'मोजपुरी' पत्रिका में मोजपुरी भाषा में लिखते हुए कहा है—

“अब बुनियाँ में कौनो देश अइसन एह घरी नइखे, जे ई सिद्धान्त सर्वसम्मति से मान मइखे ले ले कि लागभग एगारह बरिस तक के पढ़ाई—आने प्राइमरी एस्कूल के पढ़ाई—लड़िकन के मातृभाषा में होखे के चाही। पढ़ाई के दुगो पहलू होला—ग्यान के विषय, आउर ग्यान के भाषागत रूप। एह दुनों में अपेक्षाकृत महत्त्वपूर्ण है ज्ञान के विषय। कौनो माध्यम से पढ़ावल जाय, जेतना शतव्य विषय हमनी के लड़िकन के बेबे के चाहतानी, ओतना मिल गइल, त उद्देश्य सफल सम्भके के चाही। ई बात तबे सम्पन्न हो सकेला, जब पढ़ाई मातृभाषा के माध्यम से होखे। एह दृष्टि से मोजपुरी-प्रदेश में मोजपुरि में आरम्भिक पढ़ाई के भरल बुद्धिसंगत मालूम होता।

“एह विषय के अध्ययन हम स्वयं केन्द्र देस में कइलीं। उहाँ अइसन हिसाब राखल

गइल बा कि सत बरिस के ठमिर तक कुल पढ़ाई केन्हा भाषा में होला, ओकरा बाद बीरे-बीरे रचनाभाषा अँग्रेजी के प्रवेश होले लागेला, आउर एगारह बरिस के बाद से अँग्रेजी के प्रधानता हो आला। रूस में से से कहीं अधिक भाषा माध्यम के रूप में प्रचलित बाटे। ई, 'द्वितीय भाषा' के रूप में रूसी भाषा पढ़ल करूरी बा। ओही तरह, हमार-ई व्यक्तिगत राय ह कि, शुरु-शुरु में भोजपुरी-प्रदेश में कुल पढ़ाई भोजपुरी में होले के चाहीं, आउर आगे चल के हिन्दी (सही बोली) अनिवार्य रूप से पढ़ावे के चाहीं।"

डाक्टर बर्मेन्ड ब्रह्मचारी ने प्रारम्भिक-शिक्षा के लिए मातृभाषाओं के माध्यम को स्वीकार करने का जो प्रस्ताव किया है, वह किसी मातृहतावाद नहीं है, बल्कि इसी खवाल से कि देश की जनता में शत-प्रतिशत साक्षरता लाने का यही एक उपाय है।

यह शुभ चिह्न है जो कि हिन्दी-क्षेत्र में सर्वत्र अपनी मातृभाषा को आगे लाने का प्रश्न उठाया जा रहा है। अपनी-अपनी भाषाओं में पत्र-पत्रिकाएँ भी निकलने लगी हैं। आरा से निकलने वाली 'भोजपुरी' मासिक-पत्रिका इसका ही एक उदाहरण है। मैथिली भाषा में भी अपने पत्र निकलते हैं, और उसमें विद्यापति की तरह कविताएँ ही नहीं अब तक की जा रही हैं, बल्कि उसके कहानीकार और उपन्यासकार अपनी रचनाओं द्वारा सारे हिन्दी-क्षेत्र में अपने प्रभाव को फैलाते जा रहे हैं। मालवी, मारवाड़ी भाषाओं की ओर से भी कुछ इस दिशा में प्रयत्न होने लगा है, लेकिन अभी तक वह उसकी जन-कथाओं और जन-गीतों के संग्रह के रूप में ही दिखाई पड़ता है। वह भी बहुत बड़ा महत्वपूर्ण काम है, इसे कहने की आवश्यकता नहीं। साहित्य के बहुत से अनमोल रत्न अभी लोगों के स्मृति-पटल पर ही अंकित हैं, और यदि उन्हें लिपिबद्ध नहीं किया गया, तो वह काल-कवलित हो जायेंगे। विशेषकर पुरानी परम्पराओं को आगे ले चलने वाले वृद्धों-वृद्धाओं की संख्या जिस तेजी से कम हो रही है, उसे देखके हम यह कह सकते हैं; कि यदि दस-पन्द्रह बरस के भीतर भारी परिश्रम से उन्हें लिपिबद्ध कर दिया गया, तो कहना पड़ेगा अब पश्चात्ताप होत क्या, जब चिड़ियां चुग गईं हों। जो तबका अपनी-अपनी भाषाओं की इन अनमोल निधियों के संग्रह में लगे हैं, वह एक बड़ा ही राष्ट्रीय महत्व का काम कर रहे हैं, और उनके इस काम को आगे वाली पीढ़ियां बड़े सम्मान के साथ याद करेंगी। अफसोस यही है कि ऐसे पुन के घनियों की संख्या हर भाषा में बहुत कम है। गढ़वाली के चितने लोक-गीत, कथा-संग्रह प्रकाशित हुए। मगही में चितने लोगों ने इस विषय में काम किया। बुन्देलखण्ड की संग्रहीत सामग्री भी शायद कीड़ों का भोज बन रही है। अज-साहित्य-मंडल ने इस दिशा में जितना पथ-प्रदर्शन किया है, उतना अवध में कहां काम हो रहा है!

सब से आवश्यक काम इस समय जो मातृभाषाओं के बारे में करना है, वह अपनी-अपनी मातृभाषा का एक-एक मासिक-पत्र होना। कितनी ही भाषाओं में इसके लिए प्रयत्न किया गया लेकिन व्यक्तियों या कम साधन सम्पन्न संस्थाओं ने अधिक समय तक घाटा उठाने में अपने को असमर्थ पा, पत्रिकाओं को बन्द कर दिया। लेकिन यदि दो हजार कापियों के प्राहक निकल जायें, तो ऐसे पत्रों को क्यों बन्द होना चाहिए? प्रौढ़-शिक्षा के कच्चा मोपेगंडे पर हर साल लाखों रुपया बरबाद करने वाली सरकारें, क्यों नहीं इसमें हाथ बटातीं? यदि अधिकारी साहित्यिकों और संस्थाओं द्वारा सम्पादित-प्रकाशित मातृभाषा की पत्रिकाओं की हजार प्रतियाँ स्थानीय सरकारें खरीद करके अपने प्रौढ़-शिक्षा-केन्द्रों और प्रारम्भिक पाठशालाओं को दे दें, तो

इस पराम

हिन्दी जनपदों में लोक-साहित्य संकलन की परम्परा

ठनीसवीं शताब्दी के मध्य में पारंपार्य देशों में लोक-साहित्य-सम्कल्पी तीव्र आकर्षण उत्पन्न हुआ। जॉन ऑब्रे (John Aubrey) द्वारा लिखी गई 'टिप्पणियाँ' से शत होता है कि इस ओर सत्रहवीं शताब्दी में ही चिन्ता के भाव प्रगट हो गए थे।^१ दृष्टव्य है, समाज-विज्ञान, जाति-विज्ञान एवं भाषा-विषयक नवीन ज्ञान की प्रगति ने लोकभाषाओं की मौखिक निधि के प्रति सभी देशों को समान रूप से आकर्षित किया। क्रमशः लोक में प्रचलित मान्यताएँ, कथियाँ, अन्धविश्वास, परम्पराएँ, धार्मिक आचार-विचार और विभिन्न भाषागत अभिव्यक्तियाँ भी अध्ययन के विषय बनते गए जो समग्र-रूप से लोक-वार्ता-साहित्य के जनक कहे जा सकते हैं।

विशेष पॅरी (Perry) द्वारा चकेली गई इस विषय की चर्चा (१६वीं शताब्दी) ग्रिम द्वारा किञ्चित् वैज्ञानिक रूप प्राप्त करते हुए, कॉक्स और मेक्समूलर के वैदिक-साहित्य के अध्ययन का स्पष्ट पाकर, टेलर के कार्यों के रूप में अवतरित हुई, और मेयर के 'दी गोल्डन बो' (१८६० ई०) ग्रन्थ के रूप में अच्छी तरह से मिली। संक्षेप में लोक-साहित्य का अध्ययन पश्चिम में विभिन्न जातियों के प्रति चिन्ता-वृत्ति से प्रेरित होता हुआ धीरे-धीरे एक अलग विज्ञान का स्वरूप धारण करता गया, जिसने न केवल पश्चिमी देशों को ही प्रभावित किया, बल्कि वहाँ से उठी हुई लहर ने सुदूर-पूर्वी देशों को भी शीघ्र ही प्लावित करना आरम्भ कर दिया।

भारतवर्ष में इस कार्य की लहर लोकवार्ता के समग्र अंशों को छूते हुए बकायक नहीं आई। १६वीं शताब्दी के मध्य में जब ऑब्रेनों ने शासकीय बागडोर पूरी तरह अपने हाथ में संभाली, तब लोक-मानस के अध्ययन की आवश्यकतावश ऑब्रेनी विद्वानों ने अपनी दृष्टि दोहाई। ओर-चीतों, बंगाली जातियों, विशिष्ट प्रजाओं और भिन्न-भिन्न संस्कृतियों का यह देश उन्हें कम आश्चर्यजनक नहीं लगा। फलस्वरूप भारतीय लोक-साहित्य के अध्ययन और संकलन की नींव पड़ी।

[१] यों तो कर्नल जेम्स टाड के 'एनल्स एण्ड एथिक्नीटीक ऑफ़ राबस्थान' (१८२६ ई०) से भारतवर्ष में लोकवार्ता-संकलन का अभिव्यक्त मानना चाहिए; किन्तु उसमें वार्ता-तत्त्व की अपेक्षा इतिहास की सामग्री का बाहुल्य है, अतः सी० ई० गोव्हर (Gover) की पुस्तक 'फोक सांग्ज़ ऑफ़ सदर्न इण्डिया' (सन् १८६२) को प्राथमिकता दी जाना अनुचित न होगा, जो कि कदाचित् भारत में लोकगीतों का प्रथम संग्रह है।

१. ऑब्रे ने सन् १६८० ई० में 'रिसेम्स ऑफ़ जैडिडलिस्स एण्ड गुडाइन्स' पर अपने विचार लिखे, जो सन् १८८१ ई० में प्रकाशित हुए।

श्रुतिवा के लिए इस दिशा में भारत-सम्बन्धी प्रकाशित ग्रन्थों को दो भागों में बाँटना उचित होगा—

(अ) हिन्दी जनपद-सम्बन्धी ग्रन्थ और (आ) अहिन्दी जनपद-सम्बन्धी ग्रन्थ ।

(अ) हिन्दी जनपद-सम्बन्धी ग्रन्थ संख्या में बहुत ही कम हैं। इसके अन्तर्गत मध्य-भारतीय बातियों के सम्बन्ध में लिखे गए हिल्लप के लेख (१८६६), जिनमें कुछ मूल लोक-कथाएँ भी आरं हैं, बड़े महत्त्वपूर्ण हैं। हिल्लप के परचाट् डा० बेरियर एल्विन के ग्रन्थ—‘फोक टेल्स आफ महाकोशल’, ‘फोक सांग्स ऑफ लुत्तीसगढ़’, ‘फोक सांग्स ऑफ माहकल हिल’ (श्यामराव दिवाले सहित), ‘सांग्स आफ दी फारेस्ट’ (दिवाले सहित), ‘मिथ्वा ऑफ मिडिल इण्डिया’, ‘मुरिया एण्ड देअर चोडल’, ‘दी बैगा’, ‘दी अंगरिया’, आदि; शरतचन्द्र राय लिखित ‘मुयडा एण्ड देअर कन्नी’ (१६१२), किरिचवव जोन द्वारा संभ्रूत ‘बिहार प्रोवर्ब’ तथा आर्थरलिखित ‘म्लू प्रव’ कुछ उल्लेखनीय ग्रन्थ हैं।

(आ) अहिन्दी जनपद-सम्बन्धी ग्रन्थों में ‘ओल्ड डेक्कन डेक्’ (१८६८), ‘डिस्क्रिप्टिव एथनोलॉजी आफ बैंगाल’ (१८७१), ‘फोकलॉग्स ऑफ बैंगाल’ (१८८३), ‘एन्थ्रॉप वेलेड्स एण्ड लीजेन्ड्स ऑफ हिन्दुस्थान’ (१८८२), ‘लीजेन्ड्स ऑफ दी पंजाब’ (१८८४), ‘वाइड अवेक स्टोरीज’ (१८८५), ‘फोक लोअर इन सर्न इण्डिया’, ‘इण्डियन फोकलॉअर’, ‘शिमला विलेज टेल्स’, ‘रोमाण्टिक टेल्स फ्रॉम पंजाब’, ‘बंगाली हाउस ओल्ड टेल्स’, ‘ओरियण्टल पर्वल’, ‘इण्डियन फेबिल’, ‘फोकलॉअर आफ दी तेलंग’, ‘इस्ट बैंगाल वेलोड्स’, ‘फोकलॉअर ऑफ बाम्बे’, ‘फोकलॉअर नोट्स, ट्राइब्स एण्ड कास्ट्स ऑफ बाम्बे’, आदि कुछ प्राच्य ग्रन्थ हैं। अनुमान है कि कुछ ग्रन्थ और होने चाहिये जो इन दिनों भारतीय पुस्तकालयों में उपलब्ध नहीं।

इन ग्रन्थों के अतिरिक्त ‘जनल ऑफ रायल एशियाटिक सोसायटी’, ‘इन्डियन एं’टिक्वेरी’, ‘नार्थ इण्डिया नोट्स एण्ड क्वेरीज’, ‘बिहार ठड़ीसा रिल्व सोसायटी जनल’, आदि में छपित डैमेन्ड, मुरु, जे० एच० नालीन, गोम्पस, बोर्डिंग, म्लूमफिल्ड, शरतचन्द्रराय, पेंबर, मियर्सन, खोगेन्याय, हौपमैन, नाउन, आदि के फुटनर लेखों में बहुत कुछ काम की सामग्री प्रकाशित हुई है। प्रान्तीय भाषाओं का अध्ययन भी इस दिशा में सहयोगी सिद्ध हुआ है। ‘लिम्बिस्टिक सर्वे आफ इण्डिया’ (१६०७-८) की बिल्दों में मियर्सन ने कुछ मूलगीतों को अनुवाद सहित प्रस्तुत किया है।^१

उपयुक्त ग्रन्थों की सूची से यह प्रगट होता है कि हिन्दी जनपदों की अपेक्षा अहिन्दी जनपदों में, भारतीयों और अमातीयों द्वारा अधिक कार्य हुआ है। हिन्दी जनपद तो हिल्लप, एल्विन और आर्थर के ही नौंटे आप। दूखे लोक-कथाओं की ओर ग्रन्थ विद्वानों से अधिक

१. मिस फेयर, २. डास्टन, ३. जालबिहारी मे, ४. ओक्वेल, ५. आर० सी० टेम्पल, ६. श्रीमती स्टीड, ७. गेटेराहास्त्री, ८. आर० सी० मुकर्जी, ९. श्रीमती डेकर्ट, १०. सी० स्वीम्टर्न, ११. एन० कुलक, १२. सोमबादेवी, १३. रामस्वामी राय, १४. जी० आर० शुभाक्षिप पंचाङ्ग, १५. दिनेशचन्द्र-कमलकुमार (कलकत्ता विश्वविद्यालय), १६-१७ आर० ई० पण्यविच। १८. देखिए ‘बोकावार्ता’ (जनवरी, १९२९) में प्रकाशित ‘भारतीय लोक कथाएँ और उनके संश्लेषी संग्रह’ शीर्षक लेख।

सब दिया गया, जिससे लोक-साहित्य की अन्य दिशाएँ खूब भर जा सकी हैं। आन्ध्रप्रदेशियों द्वारा लोक-साहित्य-सम्बन्धी कार्य अप्रत्यक्ष रूप से मले ही वैज्ञानिक रहा हो, पर प्रत्यक्ष यही है कि उसमें लोक-जीवन के वैज्ञान्य की विज्ञाता थी। ईसाई मिशनरियों के प्रेषण और बर्म-प्रवर्तार्थ प्रान्तीय भाषाओं के अध्ययन की आवश्यकता ने प्रान्तीय भाषाओं के मौखिक-साहित्य के संकलन को भी प्रेरणा दी, इसमें शक नहीं।

२०वीं शताब्दी के आरम्भ में जातीय-चेतना और माध्यामक बागकृता आरम्भ हो गई थी। उसने आन्ध्रप्रदेशियों के प्रयत्नों से प्रेरणा लेकर लोक-साहित्य के प्रति रुचि-निर्माण में योग देना प्रारम्भ किया। इस प्रेरणा और रुचि के पृष्ठ में राष्ट्रीय-आन्दोलन और हुने-गिने साहित्यिकों में निहित कम्युनिटी स्नेह का बल भी था। कुछ अंशों में लोकमानस की सरल और मोली 'विधा' अभिव्यक्तियों का आकर्षण भी काम कर रहा था।

[२] हिन्दी में छपित लोक-साहित्य पर प्रकाश डालने के पूर्व, अन्य प्रान्तीय भाषाओं में किये गए कार्यों पर एक नजर डालना आवश्यक है, जिनमें गुजराती, बंगला, मराठी, पंजाबी विशेष रूप से अप्रणीय रही हैं।

गुजराती में अम्बेरचन्द मेवाणी द्वारा सम्पादित 'रक्षियाली रात' (१ भाग), 'जुन्दकी' (२ भाग) तथा 'लोक-साहित्य', रणजीतराय मेहता लिखित 'लोकगीत' और नर्मदाशंकर लालशंकर द्वारा संग्रहीत 'नागर स्त्रियों गावता गीत' उल्लेखनीय हैं। बंगला में 'खजूमथीर कदा' (योगीन्द्रनाथ सरकार), 'बंगलार प्रत', १६१६ (अबनीन्द्रनाथ ठाकुर), 'हाराप्रथी' (महम्मद मनसुहदीन) और 'बंगलार बाउल' (बासीमुद्दीन), पंजाबी में 'पंजाब दे गीत' (पं० रामशरण-दास), 'गिदा', १६३६ (देवेन्द्रसत्यापी); मराठी में वामन कृष्ण चोरधके तथा काफा कालेलकर लिखित 'साहित्यावे मूलचन', का० न० केलकर द्वारा संग्रहीत 'ऐतिहासिक पोवाडे', 'स्वी गीत' तथा अनुसूयागर्भ भागवत के कुछ लेख उल्लेखनीय प्रकाशन हैं। तामील, तेलगु, मलयालम भी इस दिशा में पीछे नहीं हैं।

लोक-साहित्य-संकलन के सम्बन्ध में, जो परिस्थितियाँ अन्य प्रान्तीय भाषाओं के समस्त थीं, वे ही हिन्दी के सामने रहीं। २०वीं शताब्दी के दूधरे दशक में 'सरस्वती' मासिक से प्रोत्साहन पाकर भी मन्नन द्विवेदी के प्रयत्नों से 'सरवरिया' नामक गोरखपुर जिले के गीतों का एक छोटा-सा संग्रह, सन् १६१३ में प्रकाशित हुआ।

हिन्दी में लोक-साहित्य-संकलन के उपयोग का यहीं से प्रथमोत्थान आरम्भ होता है।^१ उन्हीं दिनों 'सरस्वती' में संतराम बी० ए० के 'पंजाबी लोकगीत' प्रकाशित हुए थे, (जिनका संवर्धित संस्करण १६२५ में 'पंजाबी-गीत' के नाम से प्रकाशित हुआ) जिनसे पं० रामनरेश

१. देखिए 'आलोचना', अंक ४, 'हिन्दी साहित्य के विकास-क्रम में लोकगीतों की पृष्ठ भूमि' शीर्षक डा० सरयेन्द्र का लेख, पृष्ठ १६।

२. बताया जाता है कि बाँकीपुर निवासी बाबा बागबहादुर मानस ने सन् १८८७ में 'सुधा रूपा' नामक गीतों का कोई संग्रह तैयार किया था जो केवल के दैलाने में नहीं आया। यदि वह संग्रह उपलब्ध हो जाय तो वह निरचयपूर्वक कहा जा सकता है कि अजमेरी के कार्यों के समानांतर हिन्दी में भी लोक-साहित्य-संकलन का कार्य आरम्भ हो गया था।

त्रिपाठी निश्चय ही प्रभावित हुए बिना न रहे। सन् १६२६ के पश्चात् वे बड़ी लगन से इस क्षेत्र में घुस पड़े। परिणाम-स्वरूप 'कविता-कौमुदी' (पौँचवां भाग), 'हमारा ग्राम-साहित्य' तथा 'मारवाड़ी गीत-संग्रह' पुस्तकों का निर्माण हुआ। 'कविता-कौमुदी' की भूमिका में ग्राम-गीत-संग्रह के कार्य में जाने वाले कष्टों का उल्लेख, त्रिपाठी जी ने रोचक ढंग से किया है। अपना कार्य आरम्भ करने के पूर्व 'सरस्वती' में कुछ गीतों को लेकर उन्होंने दो लेख लिखे थे। 'चौद' मासिक का भी उस समय कम सहयोग न रहा। त्रिपाठी जी की लगन और तत्परता का अनुमान अपने मित्र को लिखे गए उनके एक पद्य-पत्र से हो सकता है। आप लिखते हैं:—

मैं बिरही हूँ गीत का घर सबन्ध का मेस।

छोखी डाले गीत की धूम रहा हूँ देस ॥

अल्प वस्त्र होता नहीं, नहीं बिम्ब की चाह।

मुझे चाहिए गीत वह, जिसमें हो कुछ आह।^१

त्रिपाठी जी की भौति १६३० के पश्चात् श्री देवेन्द्र सत्यार्थी भी गीतों की खोज में जुट गए। त्रिपाठी जी का क्षेत्र संकुचित और तनिक वैज्ञानिक रहा, पर सत्यार्थी जी का विस्तृत, क्षितिराया हुआ और भावना प्रधान। उन्होंने भारतीय ग्रामी में दूर-दूर तक यात्रा की, गीतों को संकलन किया। उन्हीं गीतों पर 'माडन रिव्यू', 'करल इन्डिया' और हिन्दी-उर्दू के पत्रों में कम से लिखते रहे। सत्यार्थी जी के कठोर परिश्रम और प्रकाशन का कुछ ऐसा प्रभाव रहा कि ३० दिसम्बर, १६४७ में लेखक से वार्तालाप करते हुए गौधी जी ने कहा था—“पचास से अधिक भाषाओं के कोई तीन लाख गीत-संग्रह कर डालना कोई छोटा काम नहीं है। तुम्हारे बीच वर्ष इसी काम में खर्च हो गए।”^२ गौधी जी के इस कथन से यही संकेत मिलता है कि श्री सत्यार्थी सन् १६२७ से ही गीतों को जुटाने में व्यस्त हो गए थे।

लोक साहित्य-संकलन के प्रयत्नोत्थान की अवधि सन् १६४२ तक समझनी चाहिए। इस बीच पत्र-पत्रिकाओं में रसीले-चटकीले लोकगीतों की, शृंगारी और बिरही भावनाओं के प्रति, 'आह' और 'वाह' की प्रशुतियों से बोझिल लेखों का प्रकाशन होता रहा। राजस्थान और मारवाड़ अवश्य ही इस आन्दोलन के प्रति जागरूक हो गए थे। सूर्यकाश पारीक के प्रयत्नों से, राजस्थानी-गीतों का संकलन एक सुलभी हुई पद्धति से आरम्भ हो गया था। तो भी प्रमुख रूप से प्रयत्नोत्थान रामनरेश त्रिपाठी की 'कविता कौमुदी' और देवेन्द्र सत्यार्थी के रोमानी लेखों से प्रभावित होकर, केवल लोक-गीतों के संकलन तक ही सीमित रहा।

सन् १६४२ के पश्चात्, हिन्दी में अपने इस 'मूलधन' के प्रति एक नई जागरूकता उत्पन्न हुई, जिसके पीछे पं० बनारसीदास चतुर्वेदी की 'विकेन्द्रीकरण योजना', तथा डा० वासुदेव-शरण अग्रवाल की 'जनपद कल्याणी योजना' प्रेरणादायी सिद्ध हो रही थी। राष्ट्रल सांस्कृत्यायन लिखित 'मातृभाषाओं का प्रश्न' लेख तथा शिवदानसिंह चौहान की प्रान्तीय भाषाओं पर निबन्ध-रूप में लिखी गई रिपोर्ट^३, अपने वैज्ञानिक दृष्टिकोण के नाते कम प्रभावशाली न रहे।

१. 'कविता कौमुदी' (५वां भाग) की भूमिका, पृष्ठ ३३।

२. देवेन्द्र सत्यार्थी, 'बरती वाली है', आमुष्क—पृष्ठ ३।

३. 'इंस', सितम्बर, १९४३।

४. देखिए शिवदानसिंह चौहान की पुस्तक, 'प्रगतिवादा'।

इस वैचारिक उदायोह का परिणाम यह हुआ, कि कुछ विद्वान् लोकवार्ता-साहित्य के संकलन के विषय में सोचने लगे, कि किस प्रकार काम किया जाए। कुछ ने यह भी प्रश्न उपस्थित किए कि लोक-साहित्य अथवा लोकवार्ता-साहित्य के संकलन से क्या होगा ? तथा साहित्य को उससे किस प्रकार के लाभ की सम्भावना है ? किन्हीं ग्रंथों में प्रथम प्रश्न की समस्या आज भी बनी हुई है, जिसका स्पष्टीकरण हिन्दी-लेखकों की ओर से नहीं हुआ है। काम करने का प्रश्न तो साधनों के अभाव में आज भी बना रह सकता है। राहुल सांकृत्यायन ने १६३७ में लोक-साहित्य-संकलन के लिए जैन जुने जाने के विषय में साधारण तौर पर योजना प्रस्तुत करते हुए लिखा है —

- (१) भाषा ऐसी हो, जिसका जैन अपेक्षाकृत छोटा हो।
- (२) जिस भाषा के (कई शताब्दियों के अन्तर से) अनेक रूप उपलब्ध हों, जिससे कि तुलनात्मक अध्ययन में पूरी मदद मिल सके।
- (३) जहाँ भाषा-तत्त्वज्ञ तथा उस भाषा के मर्मज्ञ भी मिल सकें।
- (४) जहाँ की स्थानीय संस्थाएँ इसके लिए तैयार हों।
- (५) जहाँ उत्साही लेखक और कार्यकर्ता जुलम हों।
- (६) जहाँ काम जल्दी समाप्त किया जा सकता हो।

दूसरे उत्थान में लोक-संस्कृति के अध्ययन, और लोकसाहित्य के संकलन के उद्देश्य को लेकर कुछ जनपदीय संस्थाओं का तेजी से निर्माण हुआ। जिन में 'जयसाहित्यमंडल', राड़वाल में 'गड़वाली साहित्य-परिषद्', बनेलखंड में 'धुराज साहित्य-परिषद्', बुन्देलखंड में 'लोकवार्ता साहित्य परिषद्', भोजपुर में 'भोजपुरी लोक-साहित्य परिषद्', राजस्थान में 'भारतीय लोककला-मंडल' तथा मालवा में 'मालव लोक-साहित्य परिषद्' आदि कुछ इसी प्रकार की संस्थाएँ हैं। द्वितीय उत्थान का काल अभी समाप्त नहीं कहा जा सकता। अतः प्रथमोत्थान की अपेक्षा, अनेक बहुमुखी प्रयत्नों की दृष्टि से द्वितीय उत्थान अधिक महत्त्वपूर्ण है। सुविधा के लिए उक्त काल के प्रयत्नों पर निम्न लिखित शीर्षकों के अन्तर्गत प्रकाश डाला जा सकता है —

- (क) लोकगीतों का संकलन; (ख) राष्ट्रीय अनुशीलन युक्त लोकगीतों के संग्रह, (आ) भावनात्मक ढंग से लोकगीतों पर लिखे लेखों के संग्रह
- (ख) लोक-कथाओं का संकलन
- (ग) लोकोक्तियों एवं कहावतों के संग्रह
- (घ) आलोचना प्रधान लोक-वार्ता सम्बन्धी प्रबन्ध अथवा ग्रन्थ
- (ङ) लोकवार्ता-सम्बन्धी पत्र-पत्रिकाएँ
- (च) कुटुम्ब प्रयत्न
- (क) (अ) हिन्दी प्रदेश की वर्तमान बोलियों में, द्वितीयोत्थान के अर्द्धशतक में, प्रमुख रूप से मारवाड़ी, राजस्थानी, भोजपुरी, छत्तीसगढ़ी, निमाड़ी, मैथिली, बुन्देलखंडी, मालवी, आदि बोलियों के अन्धे गीत-संग्रह प्रकाशित हुए हैं। इनसे मिल्न बोलियों के भी कुछ गीत-संग्रह हो चुके हैं, किन्तु प्रकाशकों के अभाव में उनका प्रकाशन नहीं हो पा रहा है। प्रकाशित संग्रहों की तालिका इस प्रकार होगी —

मारवाड़ी : १ 'मारवाड़ी गीत-संग्रह' (लेखाराम माली), २ 'मारवाड़ी गीतमाला' (मदनलाल वैश्य), ३ 'मारवाड़ी गीत' (निहालचन्द वर्मा), ४ 'मारवाड़ी लम्बी-गीत-संग्रह' (शारानन्द श्रोत्रा), ५ 'मारवाड़ के ग्राम-गीत' (बगदीशसिंह गेहलोत) ।

राजस्थानी : १ 'राजस्थान रा दूहा' (स० नरोत्तम स्वामी), २ 'राजस्थान के लोक-गीत' (सूर्यकराय पारिक, ठाकुर रामसिंह), ३ 'राजस्थान के ग्रामगीत' (नरोत्तम स्वामी) ।

भोजपुरी : १ 'भोजपुरी ग्राम-गीत' (कृष्णदेव उपाध्याय), २ 'भोजपुरी लोकगीतों में कबचा-रस' (दुर्गाशंकर प्रसादसिंह), 'भोजपुरी ग्राम-गीत' (आर्चर) ।

छत्तीसगढ़ी : १ 'छत्तीसगढ़ी लोक-गीत' (श्यामचरण दुबे) ।

निमाड़ी : १ 'निमाड़ी ग्राम-गीत' (रामनारायण उपाध्याय) ।

मैथिली : १ 'मैथिली लोकगीत' (रामइकनालसिंह 'राकेश') ।

बुन्देलखंडी : १ 'हजुरी की फागे' (स० कृष्णानन्द गुप्त) ।

मालवी : १ 'मालवी लोक-गीत' (श्याम परमार) ।

उक्त संग्रहों में ग्रामाधिक गीतों के अतिरिक्त, भूमिकाओं में सम्पादकों द्वारा लिखे गए लोकगीत-सम्बन्धी विवेचन पठनीय साहित्य है। 'भोजपुरी ग्राम-गीत' की भूमिका श्री बलदेव उपाध्याय ने लगभग ५५ पृष्ठों में लिखी है, जिसमें गीतों के परिचय, भारतीय और पश्चात्य परम्पराएँ, गाने के ढंग, प्रकार, भौगोलिक आचार आदि पर प्रकाश डालते हुए, अन्त में भोजपुरी व्याकरण तक की रूप-रेखा दी है। इस प्रकार 'राकेश' भी अपने संग्रह की भूमिका में लोकगीत की यह तक पहुँचे हैं। 'राजस्थानी लोकगीत' यद्यपि छोट्य संग्रह है, पर सूर्यकराय पारिक ने ३२ पृष्ठों में राजस्थानी गीतों का विवेचन-विरलेषण अत्यन्त ही वैज्ञानिक-पद्धति से किया है। गीतों की तुलनात्मक टिप्पणियाँ और उपमाओं की साक्षिका, उनके गीतों में गहरी पैठ के चोटक हैं। 'हजुरी की फागे' बुन्देलखंड के एक लोक-कवि की प्रचलित फागों का संग्रह है। कृष्णानन्द गुप्त द्वारा लोककवि के जीवन और रचनाओं पर प्रकाश डालने वाली यह हिन्दी लोकगीत-साहित्य में प्रथम पुस्तक है। उक्त संग्रहों के प्रति सम्प्रसार से यही कहना उचित होगा, कि उनमें यद्यपि लोकवाता का वैज्ञानिक स्वरूप पूरी तरह निखरा नहीं, तथापि उनके द्वारा मावी अध्ययन की नींव अवश्य तैयार हो गई है।

(आ) भावात्मक ढंग से लिखे गए लोकगीत सम्बन्धी लेख-संग्रहों के अन्तर्गत केवल देवेन्द्र सत्याधी लिखित १ 'घरती गाती है' (१९४६), २ 'बीरे बहो गंगा' (१९५०), ३ 'बेला फूले आभी रात' (१९५१) और ४ 'बाजत आवे बोल' (१९५२) पुस्तकें आती हैं। इस दिशा में सत्याधी अकेले हैं। यों तो, उन्हें हमने प्रथमोत्थान का व्यक्तित्व माना है, पर पूर्ण संचित उनकी लोक-साहित्य-सम्बन्धी सामग्री का प्रकाशन द्वितीयोत्थान काल में हुआ है। अतः मस्तिष्क में किसी गीत की ध्वनि की भोंति उनका प्रभाव बना हुआ है। इसमें संदेह नहीं कि अपनी भाषा और बोलचाल से सत्याधी भी ने हिन्दी के एक बड़े कर्मी को लोकगीतों के प्रति आकर्षित किया है। गीतों के प्रति भावना-प्रधान पहुँच होते हुए, तुलनात्मक दृष्टिकोण का संकेत तथा लोकवाता

१. 'राकेश' जी ने संग्रह में कुछ भोजपुरी गीतों को मैथिली रूप देने की चेष्टा की है, जिससे गीतों के मूलरूप नष्ट हो गए हैं। अतएव वैज्ञानिक दृष्टि से यह प्रवास उचित नहीं कहा जा सकता।

सम्बन्धी प्रकाशित सामग्री का नथोन्चित शान्द, और फिर उसका सम्बन्धित समग्र्य का उत्कृष्ट स्वरूप हमें उनके लेखों में मिलता है। विरचय ही उनके संग्रहों में मूलगीतों की संख्या कम है। यद्यपि गीतों के लिए उन्होंने अनेक प्रान्तों में भ्रमण किया है, पर उन्हें ऐसा प्रतीत होता है कि कवि होने के नाते उन्होंने अपने लिए केवल गीतों की मधुर पंक्तियाँ ही चुनी हैं। अपनी शैली को उन्होंने स्वतन्त्र 'जीवी चर्चा की शैली' कहा है। इसलिए वह साधारण पाठकों को उत्कलन खू लेती है। सत्यार्थी भी का एक महत्त्वपूर्ण कार्य गीतों के अनुवाद-सम्बन्धी शैली के विषय में है। उन्होंने स्वीकार किया है—“अनुवाद भी एक कला है। सचमुच यह बड़ी जिम्मेदारी का काम है। न एक शब्द कृपदा न एक शब्द कम; पंक्तिवार अनुवाद; यही है अन्तर्राष्ट्रीय लोक-गीत विशेषज्ञों की शैली।”

“वहाँ भी मैं गया, मैंने किसी-न-किसी दोभाषिए की सहायता से गीतों का अनुवाद साथ-साथ तैयार करने का काम चारी रखा, प्रत्येक शब्द का अनुवाद; प्रत्येक कड़ी का अनुवाद... अनुवाद करते-करते मैं इसी प्रयत्न में कमशः अधिक-से-अधिक सफल होता चला गया।”

सत्यार्थी भी अपने कुछ लेखों में लोकगीत-संग्रह के अनुभव भी व्यक्त करते गए हैं, जिससे गीतों के उत्कलन के अतिरिक्त उनमें कहानी-तत्त्व का आभास भी मिलता जाता है।

(ख) लोक-कथाओं के संकलन का प्रयास हिन्दी में गीत-संकलन की अपेक्षा बहुत ही कम हुआ है। डॉ० बेरियर एलविन ने अपने ग्रन्थ 'फोल्क्लेस ऑफ महाकोशला' की भूमिका में, प्रसिद्ध दुराक्षवेला नामक गाउन का अनुमान व्यक्त किया है कि भारत तथा उसके पड़ोसी देशों में लगभग १००० लोक-कथाएँ लिपिबद्ध होकर प्रकाशित हो चुकी हैं, जिनमें पंजाब, संघाल परगना और मध्यभारत से लगभग ६०० कथाएँ प्राप्त की गई हैं। डॉ० एलविन ने अपने संग्रह 'फोल्क्लेस ऑफ महाकोशला' में १५० तथा अन्य रचनाओं में ५५ कथाएँ संकलित की हैं। ब्लूम फील्ड का तो कहना है कि भारतीय लोक-कथाओं में संस्कृत-साहित्य की ही गायार्थ ध्वनित होती हैं। उन्होंने आगे बढ़कर कहा है, “जिसे हम भारतीय कथा-साहित्य कहते हैं, वह वास्तव में एशियाई कथा-साहित्य—तिब्बती, मंगोली, सुदूर भारतीय, चीनी साहित्य ही है।” अंग्रेजी विद्वानों द्वारा लोक-कथाओं पर जो कार्य हुआ है, वह कुछ अधिक होकर भी प्रामाणिक कम है। इसके कारण अनेक हैं। मुख्य कारण तो उनके इच्छिकोष का ही है जो मनोरंजन और रोमांच तक सीमित रहा।

वास्तव में यह दिखा उन्हीं लोगों के लिए अधिक सुलभ है जो अपनी सीमाओं की बोलियों और वहाँ के व्यक्तियों की आत्मा से परिचित हों। इस दृष्टि से हिन्दी में सबसे ईमानदार प्रयास पं० शिवलहाय पट्टवर्दी का है। उन्होंने कुन्बेलखण्ड की लोककथाओं का संग्रह तैयार किया, जिसमें स्थान और वातावरण के साथ लोक-कथाओं की 'सिपिटि' गह न होने दी। इसी प्रकार राकेश्वानी और भाखरी लोक-कथाओं के संग्रह उपलब्ध हैं।

सामान्यतः हिन्दी की बोलियों में अग्नी हिन्दी प्रथम-से काम होगा शेष है। वैज्ञानिक अनुशीलन की अपेक्षा सहित वैदिक संस्कृत, अपभ्रंश, पाली, आसामी, तिब्बती, चीनी आदि में फैले हुए लोक-कथाओं के दुर्गों को कोनवा उलगा ही महत्त्वपूर्ण है जो बिना मूल कथाओं के

(व्यर्थ कतरबौत रहित) लिपिबद्ध किए जाने से पूर्ण नहीं हो सकती ।

कथाओं की श्रेणी में गीत-कथाएँ भी आती हैं, जिनका संकलन साधारणतया नहीं के बराबर है । अतः सम्बन्धित व्यक्तियों की लगन से इस दिशा में काम बस तक न होगा तब तक आंग्लभाषी-संग्रहों से उत्पन्न भ्रान्तियाँ नष्ट नहीं होने की ।

(ग) लोकोक्तियों के वैज्ञानिक अध्ययन की नींव हिन्दी में किसने डाली, यह विवादास्पद प्रश्न है । फिर भी, कन्हैयालाल सहल के लेखों में सधा हुआ वैज्ञानिक दृष्टिकोण मिलता है । लोकोक्तियों के अन्तर्गत मुहावरे, अनुभव-प्रसूत सांकेतिक शब्द-योजना और पहेलियाँ आती हैं । हिन्दी-भाषियों के लिए जो मुहावरा-कोष उपलब्ध है, उसमें प्रान्तीय बोलियों की अनेक लोकोक्तियों का समावेश हुआ है । फेलन की 'द्विकशनेरी ऑफ हिन्दुस्तानी प्रावर्त्स' में भी कुछ बिहारी और भोजपुरी लोकोक्तियों के अतिरिक्त अन्य बोलियों की लोकोक्तियों को भी स्थान दिया गया है । जैसे तो हिन्दी के अधिकांश मुहावरे लोकोक्तियों प्रान्तीय भाषाओं और बोलियों की संपत्ति हैं, पर उन्हें मूलरूप में संकलित करना अनेक कारणों से आवश्यक है । संस्कृत, पाली, अपभ्रंश आदि प्राचीन भाषाओं में आधुनिक लोकोक्तियों के अनेक प्रारम्भिक स्वरूप विद्यमान हैं । यह आवश्यक है कि वहाँ लोकोक्तियों के मूल की खोज की जाय, वहाँ प्रारम्भ से अब तक के उनके भिन्न-भिन्न रूपों का पता लगाकर, और उनका मनोवैज्ञानिक मूल्यांकन किया जाय ।

हिन्दी में जनपदीय लोकोक्तियों की प्रकाशित पुस्तकें केवल चार ही हैं—१. 'मेवाड़ की कहावतें', १ भाग (लक्ष्मीलाल बोरी), २. 'मालवी कहावतें' (रतनलाल मेहता), ३. 'राजस्थानी भीलों की कहावतें', १ भाग (मेनरिया) और ४. 'राजस्थानी कहावतें' (कन्हैयालाल सहल) ।

अप्रेषों ने भी इस ओर ध्यान दिया था । श्री देवेन्द्र सत्यापी ने 'बिला फूले आभी रात' में पंजामी मुहावरों पर एक अच्छा निबन्ध दिया है । पहेलियों के संकलन का प्रयास सन्तोषजनक नहीं है । रामनरेश त्रिपाठी ने 'कविता कोमुदी' (५वाँ भाग) में उत्तर प्रदेश की कुछ पहेलियाँ दी हैं । बर्वा, आँधी, पानी, खेती आदि के सम्बन्ध में वाच और मजहरी, तथा अन्य जन-कवियों द्वारा प्रचलित की गई लोकोक्तियों का एक नया संग्रह त्रिपाठी जी ने हाल ही में तैयार किया है । पं० गणेशदत्त 'इन्द्र' ने पौष, आपाड़, भावण, भादों, तथा ग्रहों आदि-सम्बन्धी एक लेख-माला सन् १९४१ में 'जयानी प्रताप', ग्वालियर में लिखी थी, जिसमें लोकोक्तियों का एक खासा समावेश हो गया है । 'मालवी लोकोक्तियों' एक नया संग्रह पं० सूर्यनारायण व्यास के सम्पादकत्व में छप रहा है ।

लोकोक्तियों और मुहावरों जब संक्रान्तिकाल से गुजरते हैं, तब उनके रूपों में परिवर्तन हो जाना असम्भव नहीं । परिस्थिति की मार से कई कहावतें, जो किसी वर्ग तक सीमित होती हैं, नष्ट हो जाती हैं । नई बातों के आ जाने से मनुष्य के स्वभाव के साथ कहावतों और लोकोक्तियों के उपकरण बदलने लगते हैं, तभी उनका महत्त्व इतिहास और काल की दृष्टि से बढ़ जाता है ।

पहेलियों, किन्हीं संस्कृत में 'ब्रह्मोदय' कहा जाता है, अत्यन्त ही अल्प मात्रा में संकलित की गईं, यह स्पष्ट है । डॉ० बेरियर एलविन और आर्चर ने सन् १९४३ में 'मेन्. हव इण्डिया' में एक लेख लिखा था 'जिसका महत्त्व उनके मुल्ल के हुए वैज्ञानिक दृष्टिकोण के नाते,

१. 'एन इण्डियन रिजिड जुक' संक ११, संख्या ७, "बोड जाव ही मूल आक रिजिड हव इण्डिया " ।

हिन्दी में किने गए प्रयत्नों की अपेक्षा आगे बढ़ा हुआ है। डॉ० सत्येन्द्र ने पहेलियों के विकास पर अपने विचार व्यक्त किए हैं—“भारतवर्ष में तो वैदिक काल से ‘ब्रह्मोदय’ का चलन मिलता है। ‘अश्वमेध यज्ञ’ में तो ‘ब्रह्मोदय’ अनुष्ठान का ही एक भाग था। अश्व की वास्तविक नली से पूर्व, होतु और ब्राह्मण ब्रह्मोदय पृच्छते थे। इन्हें पूछने का केवल इन दो को ही अधिकार था। इस प्रकार पहेलियों का प्रयोग भारतवर्ष में ही नहीं, अन्य देशों में भी मिलता है।”

(घ) लोक-साहित्य-सम्बन्धी वैज्ञानिक दृष्टिकोण व्यक्त करने वाले (दिशा-दर्शक), हिन्दी में केवल पं० बाबुदेवशरण अग्रवाल लिखित ‘पृथिवी पुत्र’ और डा० सत्येन्द्र लिखित ‘ब्रज लोक-साहित्य का अध्ययन’ दो ही ग्रन्थ हैं। यों राहुल सांकृत्यायन के कतिपय फुटकर लेखों में मार्ग-दर्शन की अधिकांश सामग्री मिलती है। यह दिशा ऐसी है जिसके प्रति सबसे कम ध्यान दिया गया। इसका मुख्य कारण मूल साहित्य के संकलन का अभाव है। जो काम पश्चिम में ग्रिम ने किया, वही हमारे यहाँ डा० बाबुदेवशरण और डा० सत्येन्द्र ने किया है, यह मानना अत्युक्तिपूर्ण न होगा।

(ङ) जनपदीय-साहित्य के उत्थान के लिए निरन्तर प्रयत्नशील रहने वाली पत्रिका ‘मधुकर’ श्री बनारसीदास चतुर्वेदी के सम्पादकत्व में वर्षों से संचाल रही। उसमें प्रायः बुन्देलखण्ड के लोक-साहित्य-सम्बन्धी सामग्री छपती रही। ‘मधुकर’ के माध्यम से टीकमगढ़ के आसपास के प्रान्तों का बहुत-सा लोक-साहित्य संकलित किया जा सका। श्री चतुर्वेदी अपनी सम्पादकीय टिप्पणियों और अन्य लेखों में ‘अन्तर्जनपदीय परिषद्’ की स्थापना का बराबर जोर देते रहे, जिससे इस दिशा में वैचारिक सृज मिल गया। ब्रजमंडल से ‘ब्रज भारती’ का प्रकाशन हुआ। प्रारम्भ में अवश्य ही वह लोकवार्ता-साहित्य के प्रति उदासीन रही पर शीघ्र ही वैचारिक आन्दोलन के प्रभाव-स्वरूप ब्रज के लोक-साहित्य को स्थान देने लगी। सन् १९४५ में श्री कृष्णानन्द गुप्त के सम्पादकत्व में, लोकवार्ता परिषद्, टीकमगढ़ द्वारा ‘लोकवार्ता’ एक अत्यन्त ही श्रेष्ठ नैमासिक पत्रिका प्रकाशित होने लगी। छः अंकों के बाद पत्रिका का प्रकाशन बन्द हो गया। किन्तु इस बीच अपने वैज्ञानिक, ठोस और सुव्यवस्थित-प्रणाली के कारण, पत्रिका अपने ढंग की महत्वपूर्ण वस्तु बन गई। इस पत्रिका द्वारा लोकवार्ता-सम्बन्धी कार्य करने वाली कुछ पत्रिकाएँ आगे आईं। राजस्थान से ‘शोध पत्रिका’ (उदयपुर), और ‘राजस्थान भारती’ (जयपुर) दो पत्रिकाएँ इतिहास, साहित्य और लोकवार्ता-प्रकाशन के उद्देश्य को लेकर आबकल बराबर प्रकाशित हो रही हैं। दोनों पत्रिकाएँ अपने उद्देश्यों के प्रति ईमानदार और सचेष्ट हैं।

(च) फुटकर प्रयत्नों के अन्तर्गत मासिक, साप्ताहिक और त्रैमासिकों में छपने वाले लेख हैं, जिनमें अधिकतर अभी भी ‘आह’ और ‘वाह’ की ध्वनि मिल जाती है। यद्यपि इन छुट-पकटे प्रयत्नों में सार कम है, तथापि प्रचारात्मक दृष्टि से इस बहाने लोक-साहित्य-संकलन का आन्दोलन आगे ही बढ़ता है। अधिकांश लेख, छपित सामग्री पर ही लिखे जा रहे हैं। मासिकों और त्रैमासिकों में प्रकाशित होने वाला साहित्य अक्षर उतम कोटि का होता है। ऐसी पत्रिकाओं में ‘नवा समाज,’ ‘हँस,’ ‘सरस्वती,’ ‘विक्रम,’ ‘कल्पना,’ राष्ट्रभारती, ‘नागरी-प्रचारको पत्रिका,’ ‘हिन्दुस्तानी एकेडेमी पत्रिका,’ ‘आलोचना’ आदि

सहस्रसंख्यीय हैं।

आन्दोलन की गति के साथ, ज्यों-ज्यों इस युग के साहित्यिकों का ध्यान इस ओर खिंचा, त्यों-त्यों लेखकों और आलोचकों में लोक-साहित्य की महत्ता बलान करने की प्रवृत्ति बढ़ने लगी—कुछ 'केशन' की दृष्टि से और कुछ 'सचार्ह' के गते। प्रान्तीय लोक-साहित्य परिवर्द्ध भी इस स्थिति को लाने में सहायक हुईं, जिनके पीछे गणेश चौबे, ठाकुरप्रसादसिंह, अम्बिकाप्रसाद द्विवेदी, देवीलाल सांभर, लालनमतापसिंह, बंशीधर शुक्ल, अनूप, कवलीलाल बच्च, आनन्दराव मुने, महेश व्यास, शिवसहाय बटुवेंदी आदि कार्यकर्ताओं की शक्ति काम आ रही है।

[१] आज से २० वर्ष पूर्व अखिल भारतीय कांग्रेस कमेटी ने, कम्बई में एक प्रस्ताव द्वारा प्रान्तीय भाषाएँ और उनके साहित्य की सुरक्षा के लिए संकेत किया था। हिन्दी साहित्य सम्मेलन ने समय-समय पर प्रस्तावों द्वारा इस ओर आगे बढ़ने की प्रवृत्ति प्रगट की, और नाम के लिए दो-तीन संग्रहों का प्रकाशन करके काम रोक दिया। वह परम्परा अपनी गति में तेजी नहीं पकड़ सकी। साधनों के अभाव में, प्रामायिकता की कमी भी बहुत-कुछ बनी रही। कुछ संग्रहों को छोड़ शेष ग्रन्थ या तो किसी छोटी-मोटी संस्था द्वारा प्रकाशित हुए, अथवा फिर व्यक्तिगत प्रयत्नों का परिणाम बने। अतएव निश्चय पूर्वक नहीं कहा जा सकता कि हमारा संकलित लोक-साहित्य कहाँ तक प्रमायिक है। अब तक के समस्त प्रयत्न भारत-वैसे विद्याल देश के लिए अत्यन्त ही मामूली हैं। निस्सन्देह व्यक्तिगत और सामूहिक भ्रम का कार्य होते हुए भी इस परम्परा को आगे बढ़ाने के लिए आर्थिक संकटों का निवारण प्रथम कदम है।

अतीत का साहित्य : क्लासिक की परिभाषा

अतीत साहित्य को हम क्यों पढ़ते हैं ? 'लखनऊ-लेखक-संघ' में एक दिन यह चर्चा चिड़ी, पर विभिन्न दृष्टपूर्ण सम्मतियों के कोलाहल में किसी निष्कर्ष पर नहीं पहुँचा जा सका। कुछ लोगों ने कहा—अतीत की संस्कृति को समझने के लिए हम तब का साहित्य पढ़ते हैं। लेकिन प्रश्न यह है कि हम अतीत की संस्कृति को ही क्यों समझना चाहते हैं ? दूसरे लोगों के अनुसार हम अतीत के इतिहास और साहित्य को इसलिए पढ़ते हैं कि आज के जीवन के लिए शिक्षा ले सकें। यहाँ भी एक प्रश्न उठ खड़ा होता है—वह शिक्षा लेने की प्रक्रिया क्या है, और शिक्षा लेने के लिए आज के शिक्षक पर्याप्त क्यों नहीं हैं ?

इसी सम्बन्ध में अतीत साहित्यकारों के जीवन-दर्शन की चर्चा भी की जाती है। कतिपय समीक्षकों ने यह विद्वद् करने की चेष्टा की है कि विश्व के 'क्लासिकल' कवि अथवा लेखक किसी-न-किसी रूप में प्रगतिशील जीवन-दर्शन के शिक्षक अथवा प्रचारक थे। कहना नहीं होगा कि इस प्रगतिशीलता की व्यापक और संकीर्ण अनेक व्याख्याएँ संभव हैं। उदाहरण के लिए डॉ० भगीरथ मिश्र ने रीतिकाल-सम्बन्धी अपने एक निबन्ध में कविवर बिहारीलाल तथा देव के वेदान्त-परक एवं वैराग्यवादी पक्षों को उद्घुत करके उन्हें महत्त्वपूर्ण बतलाया है। इसके विपरीत भी प्रकाशचन्द्र गुप्त ने अपनी कुछ समीक्षाओं में लूर, तुलसी आदि की जन-हित की भावना पर गौरव दिया है।

किसी भी समस्या का समाधान एक बाहरी विश्लेषण की सहायता पर किया जा सकता है, और वह समाधान बहुत गहराई में खुदकर ऐसे बरतल पर खोला और प्राप्त किया जा सकता है जहाँ जीवन की बहुत-सी दूसरी समस्याएँ एक मिलनचिन्दु पर आकर केन्द्रित होती हैं। ऊपर के प्रायः सभी दृष्टिकोणों में सचाई का अंश है, उनकी कमी यही है कि वे मानव-जीवन और मानव-संस्कृति की वैविध्यपूर्ण, व्यापक पीठिका से जुसम्बद्ध नहीं हैं।

चिन्तन के क्षेत्र में प्रायः अनेक कठिनाइयाँ इसलिए उपस्थित होती हैं कि हम चिन्तन-प्रक्रिया में पुर्यातया ईमानदार होने की कोशिश नहीं करते। युग अथवा प्रचलित दृष्टियों के भय से हम बाध अथवा आन्तरिक ब्यथार्य को पूरा-पूरा नहीं देखते, और यदि देखते भी हैं तो उसे स्वीकार नहीं करते। फलतः हमारा तत्सम्बन्धी चिन्तन एकांगी हो जाता है—बिष एकांगिता को हम बचा सकते थे, उसे भी नहीं बचा पाते। अतएव चिन्तन की प्रगति एक प्रकार से नैतिक प्रगति भी होती है, क्योंकि वह क्रमशः हमें ब्यथार्य को देखने का अधिक साहस देती है।

यदि हम अपने सहज अनुभव पर विश्वास करें तो, क्रम-से-क्रम अतीत साहित्य के बारे में यह कह सकते हैं कि हम युक्ततः उसे रस के लिए पढ़ते हैं। मले ही एक अन्वेषक पंडित 'मेघदूत' अथवा 'बिहारी कतखई' को उन युगों की संस्कृति समझने के लिए पढ़े, अथवा इस

कर्तव्य-भावना से कि उनके अभ्ययन से देश की संस्कृति की रक्षा होती है, किन्तु साहित्य के अधिकांश फनकड़ प्रेमी इन दुश्चिन्ताओं से मुक्त होते हैं। संस्कृत के अनेक ग्रन्थों को प्रस्तुत लेखक ने कभी दोषारा देलने की कोशिश भी नहीं की, जबकि कुछ नाटकों और महाकाव्यों को यह लगातार पकता आया है। कारण यह नहीं कि दूसरी कोटि के ग्रन्थ भारतीय-संस्कृति का क्यादा प्रामाणिक परिचय देते हैं—यह परिचय तो एक आनुवंशिक और गौण बात है; सफ और सच्ची बात यह है कि उसे उनमें रस मिलता है।

साहित्य की उपयोगिता को किसी 'जीवन-दर्शन' अथवा 'जन-हित' की परिधि में सीमित करके नहीं देखा जा सकता। हमारा अनुमान है 'मेघदूत' जैसी कृतियों की उपयोगिता उक्त दोनों कोटियों से भिन्न प्रकार की है। 'जीवन-दर्शन' की कसौटी न केवल कुछ कृतियों के लिए अपूर्ण है—यह विशिष्ट कलाकार के सम्पूर्ण कृतित्व को आँकने का भी अनिवार्य पैमाना नहीं है। दूसरे, 'जीवन-दर्शन' कलाकार बहुत-कुछ अपने समाज और वातावरण से लेता है; यह खास तौर से उसकी अपनी लम्बि नहीं होता।

विश्व-साहित्य में ऐसे अनेक नये कलाकार हुए हैं जिन्होंने कोई स्पष्ट सन्देश या 'जीवन-दर्शन' अपने समाज को नहीं दिया है। मार्क्सवादियों का विचार है कि संसार के सारे दर्शनों को दो वर्गों में बाँटा जा सकता है, एक अध्यात्मवादी और दूसरे भौतिकवादी। स्थूल-रूप में यह वर्गीकरण स्वीकार किया जा सकता है। प्रश्न है—क्या हम कालिदास, शेक्सपियर जैसे लेखकों को विशुद्ध रूप में अध्यात्मवादी अथवा भौतिकवादी कह सकते हैं? कालिदास को ही लीजिये। इस कवि ने विशुद्ध ऐहिक सुख-भोग का समर्थन करने वाली पंक्तियों भी लिखी हैं और ऐसे पद्य भी जिनमें वैराग्य, लौकिक-सुख-निरपेक्षता आदि का महत्त्व-व्यापन है। बसन्त ऋतु में कवि की कोकिला किसी युवती से कहती है—'अपने मान को छोड़ो भी, प्रियतम से किए हुए ऋणों को क्षम करो; गया हुआ यौवन फिर वापस नहीं आता।' उसी कालिदास ने इच्छाकुवंशियों की इस प्रवृत्ति की प्रशंसा की है कि वे यौवन कलते ही रावण का मोह छोड़कर वनवासी हो जाते थे। आप कालिदास को भौतिकवादी कहेंगे या अध्यात्मवादी?

उक्त कवि ने एक ओर जितेन्द्रिय तपस्वियों के सुन्दर चित्र दिये हैं तो दूसरी ओर स्वच्छन्द विहार करने वाले प्रणयी प्रेमियों के। दोनों में कौन-से चित्र कालिदास के 'जीवन-दर्शन' को व्यक्त करते हैं? और यह प्रश्न कालिदास के ही नहीं, संसार के किसी भी महान् साहित्यकार के सम्बन्ध में पूछा जा सकता है। कहा जाता है कि भारतवर्ष अध्यात्म-प्रधान देश है, लेकिन वस्तु-स्थिति यह है कि शृंगार के क्षेत्र में जितनी सरस और भांसल कविता हमारे देश में लिखी गई है, वैसी शायद किसी दूसरे देश में नहीं लिखी गई। कालिदास, भारवि, माघ, अमरुक आदि ही नहीं, सुरदास एवं विद्यापति जैसे भक्त-कवि भी इसका नमूना निदर्शन हैं। शिव, विष्णु आदि देवों के प्रति निवेदित हमारा समुच्चा स्तोत्र-साहित्य शृंगार के छले संकेतों से ओत-प्रोत है। और यदि यह साहित्य अध्यात्मवादी है, तो फिर भौतिकवादी साहित्य किसे कहा जायगा?

हम अपनी बात दुहराते हैं—साहित्य और कला की उपयोगिता 'जीवन-दर्शन' तक सीमित नहीं है। अतीत साहित्य के बारे में यह और भी सत्य है, क्योंकि अतीत का 'जीवन-दर्शन' आज हमें और भी कम प्राप्त होगा। फिर भी एक अर्थ है जिसमें साहित्यकार हमें उपयोगी 'जीवन-दृष्टि' दे सकता है। किन्तु यह दृष्टि साहित्य के सामान्य प्रयोजन से विच्छिन्न नहीं होती।

इस सम्बन्ध में हम आगे चर्चा करेंगे।

तो, अतीत साहित्य को हम क्यों पढ़ते हैं ? उत्तर है—बहुत-कुछ उसी कारण से जिस कारण से हम वर्तमान साहित्य को पढ़ते हैं। अतीत साहित्य को हम इसलिए पढ़ते हैं कि वह आज भी हमारे जीवन-स्पर्शन को वेगपूर्ण एवं समृद्ध बनाने की क्षमता रखता है। आज भी वह यथार्थ की अर्थवत्ती छवियों में हमारी चेतना का प्रसार करता हुआ हमारे व्यक्तित्व को अधिक सचेत, रसमय और सृजनशील बनाता है। जिस साहित्य की यह क्षमता इतिहास के वर्तमान समय-किन्दु तक निश्चय नहीं हुई है, वह 'क्लासिकल' साहित्य है। इसी प्रकार अतीत के उन विचारकों की कृतियों, जो आज भी हमारी विश्वास और कुतूहल की भावना को जाग्रत करती हैं, जो आज भी हमारे मस्तिष्क को झकझोरने की शक्ति रखती हैं, अपने-अपने विषयों की 'क्लासिस' कहलाती हैं। उपनिषद् और भगवद्गीता, बुद्ध, प्लेटो, अरस्तू, शंकर आदि की कृतियाँ अथवा उक्तियाँ इसी अर्थ में आज भी अर्थवती हैं। इस तथ्य को न समझकर उक्त कृतियों के 'ऐतिहासिक' महत्त्व की बात करना निरा बालकपन है।

सच यह है कि मनुष्य एक ऐतिहासिक प्राणी है; वह अपने वर्तमान को ही नहीं, अतीत को लेकर भी जीवित रहता है। वस्तुतः हमारे जीवन में अतीत की स्मृतियाँ ही अधिक महत्त्वपूर्ण हैं, वर्तमान के इन्द्रिय-संवेदन उतने महत्त्वपूर्ण नहीं। हमारे जीवन की महत्ता मुख्यतः हमारी स्मृतियों में है—हमारी राजनैतिक तथा आर्थिक क्रियायें, हमारी धार्मिक-नैतिक शिक्षाएँ तथा विश्वास, हमारी सैकड़ों विचार-पद्धतियाँ वे सब मानव-जाति की बहुमूल्य स्मृतियाँ ही हैं। आज रवीन्द्र और गांधी भी हमारे लिए स्मृति बनकर रह गए हैं; वे हमारे इतिहास की पीढ़ हैं, हमारे वर्तमान की नहीं। इन स्मृतियों को ही हम परम्परा अथवा सांस्कृतिक धरोहर कहते हैं।

इस धरोहर का वास्तविक अर्थ एवं मूल्य समझने के लिए हमें कुछ और गहराई में सुलना पड़ेगा। जर्मन का विकासवाद बतलाता है कि विभिन्न जीव-योनियों का विकास और उन्नति उन अनुकूल परिवर्तनों के द्रव्य होने से घटित होती है जो आने वाली पीढ़ियों की शरीर-रचना में संक्रान्त हो जाते हैं। अनुकूल परिवर्तनों का संरक्षण और संक्रमण यही जीवयोनियों के विकास का रहस्य है।

लेकिन ऐसा जान पड़ता है कि जीवन के इतिहास में उस प्रकार के विकास की संभावनाएँ अब खत्म हो चुकी हैं। मनुष्य को उत्पन्न करके मानो प्रकृति की विकास-क्रिया दूसरे साधनों को लेकर भिन्न ढंग से अग्रसर होने लगी है। मानव-व्यक्तित्व में जो अनुकूल या प्रतिकूल परिवर्तन होते हैं, वे मुख्यतः शारीरिक अथवा जीवगत (Germ Plasm) को प्रभावित करने वाले नहीं होते। अब वे परिवर्तन आन्तरिक अथवा आध्यात्मिक होते हैं। हमारे बदलते हुए विचार, मनोभाव, रागात्मक संवेदनाएँ, नैतिक आदर्श आदि ही वे परिवर्तन हैं जो मानवता के स्वरूप को निर्मित और प्रभावित करते हैं। अवरय ही इनमें कुछ परिवर्तन कम महत्त्वपूर्ण होते हैं, कुछ अधिक महत्त्वपूर्ण। दूसरे शब्दों में कहें तो मानवता की निजी गहरी दृष्टि से कुछ विचारकों के विचार तथा कुछ कलाकारों की संवेदनाएँ अधिक महत्त्वपूर्ण होती हैं, कुछ की कम। इस प्रकार के परिवर्तनों में मानव जाति बिना अधिक महत्त्वपूर्ण सम्भ्रती है, उन्हें रक्षित कर लेती है; खोब को भुला देती है। वे रक्षित महत्त्वपूर्ण आध्यात्मिक परिवर्तन ही 'क्लासिस' हैं। आगे आने वाली पीढ़ियाँ इन महत्त्वपूर्ण परिवर्तनों की वंशावृत्ति से नहीं पातीं। वे परिवर्तन मनुष्य के

शरीर अथवा मस्तिष्क की परिवर्तित रचना के रूप में चरितार्थ नहीं होते; वे भाषा आदि प्रतीकों में बँकर पड़े रहते हैं। मानवता का साम्प्रतिक विकास आवश्यक रूप में उनके द्वारा किने जाने वाले प्रतीकों के उपयोग पर निर्भर है। गणित-शास्त्र का गानदार इतिहास, जिस पर मौलिक-शास्त्र की सारी उन्नति आधारित है, ज्ञान की प्रतीकाधारित प्रगति का अद्भुत निदर्शन है। दूखे जैनों में भी हमारे विचारों और भावनाओं की प्रगति दूखे प्रकार के (मुख्यतः सम्बन्ध) प्रतीकों पर निर्भर करती है। इस दृष्टि से देखने पर अतीत साहित्यिक तथा विचारात्मक कृतियों का महत्त्व एक दूसरी ही रोशनी में दिखाई देने लगता है।

गणित के नवीनतम अन्वेषण, उसकी प्राचीनतम तथा सरलतम स्थापनाओं पर निर्भर करते हैं। यह नहीं हो सकता कि कोई विद्यार्थी सिर्फ नये अन्वेषणों को सीखने की इच्छा रखे और पहले की स्थापनाओं की अवज्ञा करे। कुछ उसी प्रकार आज का दर्शन और साहित्य भी अतीत साहित्य और दर्शन पर निर्भर है। शायद आप कहें कि गणित की मिसाल ठीक नहीं, क्योंकि कालिदास और तुलसी अथवा शंकर और रसेल में वैसा आवश्यक या असंख्य तर्कात्मक सम्बन्ध नहीं है जैसा कि गणित की पुरानी और नई स्थापनाओं में। उत्तर में निवेदन है कि तर्कात्मक न होते हुए भी पूर्वकथित सम्बन्ध आकस्मिक या अनावश्यक नहीं हैं। इस समय का महान् दार्शनिक अथवा महाकवि वह नहीं बन सकता जो सिर्फ अपने युग को जानता है, बल्कि वह जिसका चिन्तन और संवेदना क्रमशः अतीत के तर्क-वितर्क और सौन्दर्य-बोध को आत्मसात् करके समृद्ध बन चुके हैं। बात यह है कि आज के युग की जहाँ अपनी दार्शनिक प्रतियोगियों और अपना जीवन-बोध है वहाँ प्राचीन समस्याएँ तथा जीवन-बोध भी उसका अनिवार्य अंग बन चुके हैं। प्राचीन ग्रन्थों और समाधानों के आलोक में ही आज की समस्याओं का निरूपण और उनके हल का प्रयत्न किया जाता है। इसी प्रकार प्राचीन सौन्दर्य-बोध की पृष्ठभूमि में ही आज की संवेदना का ताना-बाना जुना जाता है। यह नहीं कि आज का दार्शनिक या कवि प्राचीन की उपेक्षा नहीं कर सकता, किन्तु ऐसा करके वह जिस चिन्तन-पद्धति या कला की सृष्टि करेगा, वह अव्युत्पाद-शून्य एवं विकलांग होगी, वह युग की सम्पूर्ण अर्थात् पूर्ण रूप में संस्कृत-चेतना को समुद्र नहीं कर सकेगी।

युग की सम्पूर्ण सांस्कृतिक चेतना में वे सारे तत्व मौजूद रहते हैं, जिनका आकलन या अनुचिन्तन अतीत की किसी भी कालावधि में स्थायी महत्त्व की वस्तु समझा गया था। आज हम प्राचीन शिक्षकों और कवियों की उक्तियों को समग्र जीवन-दर्शन अथवा सच्चे सौन्दर्य-बोध के रूप में भले ही स्वीकार न करें, किन्तु उन्हें हम एकान्त मिथ्या कहकर अस्वीकार नहीं कर सकते। मानव शरीर की जिन उपयोगी क्रियाओं अथवा अंगों का, विकास की लम्बी यात्रा में समय-समय पर आविर्भाव हुआ है, वे सभी आज किसी-न-किसी रूप में हमारे साथ हैं; उनके ऐतिहासिक विकास तथा स्वतन्त्र अस्तित्व को ठीक से समझे बिना हम अपनी वर्तमान मौलिक गठन को ठीक से नहीं समझ सकते। यही बात हमारी मानसिक और आध्यात्मिक गठन पर लागू है। ज्ञान के क्षेत्र में विश्लेषण और समन्वय दोनों साथ-साथ चलते हैं। किसी तथ्य या समस्या का विश्लेषण जितना गंभीर और बहुमुखी होगा, बाद में मिलने वाला समाधान या सम्भव उत्तर ही दृढ़ और समृद्ध होगा। मानव-चेतना का इतिहास मानो उन तत्वों को पृथक्कृत एवं तराफ अवगति देता है, जो हमारे काल तक आते-आते अनिवार्य रूप में संकुल और सम्पृक्त हो चुके

हैं। इस प्रकार की कल्पना हमें उन तत्वों का अधिक सचेत एवं अधिकारपूर्ण उपयोग करने की, नये रूपों में उनकी निष्पेक्षा करने की, समता प्रदान करती है। इस प्रकार अतीत की विविध कल्पना हमारी लक्ष्य-शक्ति को दृढ़ता और प्रसार देती है।

ऐतिहासिक विकास की इस प्रक्रिया को हम एक दूसरी दृष्टि से देखें। प्रत्येक युग मानव-चेतना या व्यक्तित्व को एक सीमा तक समृद्ध करके छोड़ देता है। जिन तत्वों द्वारा उस चेतना या व्यक्तित्व का निर्माण हुआ है, उनके समस्त सम्भव संगठन या संयोजन उस युग के मनीषियों की रचनाओं में उपलब्ध हो जाते हैं। विभिन्न कोटियों के नायक-नायिकाओं की परिकल्पना या निर्माण में युग-विशेष के कलाकार अपने समय के सम्पूर्ण सौन्दर्य-बोध, अथवा संश्लेष प्रगोष्ठानिक तथा नैतिक-सामाजिक बोध को, प्रतिपाद्य कर देते हैं। उदाहरण के लिए शाकुन्तला-कुम्भज, हनुमती-आच, कादम्बरी-चन्द्रापीड तथा राम-सीता के व्यक्तित्वों एवं सम्बन्धों में भारत के स्वर्ण-युग का अशेष सौन्दर्य-बोध पूर्णभूत रूप में अभिव्यक्त है। वही बात होमर, शेक्सपीयर, टॉल्स्टॉय आदि के पात्र-पात्रियों के बारे में सत्य है। वहाँ पाठक सौन्दर्य-बोध शब्द की संकीर्ण आदर्शवादी व्याख्या न लें; उसके अन्तर्गत युग-विशेष का असौन्दर्य एवं अनौचित्य का बोध भी आ जाता है। रावण का व्यक्तित्व युग के सौन्दर्य-बोध की उठी हृद तक अभिव्यक्ति है जिस हृद तक राम का चरित्र। इस दृष्टि से डास्ता ईप्स्की के अलामान्य या विच्छिन्न व्यक्तित्व वाले पात्र भी अपने युग के सौन्दर्य-बोध के प्रतीक हैं।

हम कहना यह चाहते हैं कि मानव व्यक्तित्व या चेतना का निर्माण करने वाले ये तत्व प्रायः एक युग से दूसरे युग में सन्तान होते जाते हैं; और प्रत्येक आने वाला युग उनकी जटिलता में वृद्धि कर देता है। बाद के युग में पूर्व युग के तत्व रहते हैं, पर उनसे स्पष्ट रूप में नहीं लेते कि वे विगत युग में थे। विगत युग-जीवन के ये तत्व अब भी व्यक्तियों का निर्माण करते हैं, पर कुछ भिन्न रूप में। जिस प्रकार आब के भौतिक, सामाजिक परिवेश में कालिदास का परिवेश समावेशित है, भले ही वह उस रूप में दिखाई न देता हो, उसी प्रकार आब की मानव-चेतना में कालिदास के युग की मानव-चेतना समाई हुई है। यही कारण है कि हम आब भी 'शाकुन्तला' और 'मेघदूत' का रस ले सकते हैं। किन्तु आब यदि कालिदास स्वर्ण से उतर आए, तो वह डास्ता ईप्स्की के 'क्राइम एण्ड पनिशमेण्ट' का रस ले सकेगा, इसमें सन्देह है। कारण यह है कि उक्त उपन्यास के नायक के व्यक्तित्व को निर्मित करने वाले सभी तत्वों से कालिदास का परिचय नहीं होगा; उसे उक्त नायक एक पहेली जान पड़ेगा। इसके विपरीत 'क्राइम एण्ड पनिशमेण्ट' का रस ठीक से वही पाठक ले सकता है जिसने अतीत का काफ़ी साहित्य पढ़ा है। इसी प्रकार जिस व्यक्ति ने यूरोपीय दर्शन का इतिहास नहीं पढ़ा है वह न रसेल को समझ सकता है, न विटगैन्स्टायन या हैडेगर को; वह व्यक्ति, वही-से-वही प्रतिमा रखते हुए भी, ऐसे किसी दर्शन का निर्माण भी नहीं कर सकता जो विश्व-दर्शन अथवा यूरोपीय दर्शन के इतिहास में महत्वपूर्ण कड़ी बन सके। इसी प्रकार वह लेखक जो अतीत साहित्य में प्रतिष्ठित मानव-चेतना से अपरिचित नहीं है, महत्वपूर्ण पात्रों अथवा साहित्य की वृद्धि नहीं कर सकता। महत्वपूर्ण ऐतिहासिक पुस्तकों की भाँति साहित्य के महत्वपूर्ण पात्र भी वही होते हैं जो, सचेत या असचेत भाव से, मानव-चेतना के विषादक असंख्य परम्परा-प्राप्त तत्वों को समेटते या दोते पसलते हैं। इस दृष्टि से प्रेमचन्द का होरी एक काव्यारण्य नहीं; असाधारण पात्र है। वह

और उसके साथी भारतीय सौन्दर्य-बोध की अनगिनत परम्पराओं के वाहक हैं। इसी से वह सचार्ह अनुगत होती है कि अष्टम साहित्य के पात्र निजी व्यक्तित्व से सम्पन्न होते हुए भी 'टाइप' होते हैं; वे सौन्दर्य-बोध अथवा रागात्मक-बोध की लक्ष्मी, परिचित परम्पराओं का प्रतिनिधित्व करते हैं।

हमने अतीत साहित्य की व्यापक उपयोगिता पर अपना मन्तव्य प्रस्तुत किया। संक्षेप में, तथाकथित 'क्लासिकल' साहित्य जीवन के उन तत्त्वों की चेतना का बहन करता है बिनाही उपयोगिता या सार्थकता आज भी अक्षुण्ण है। 'क्लासिकल साहित्य' के संरक्षण एवं अध्ययन का अर्थ रसात्मक-संवेदना के उन रूपों का आकलन या उन्मीलन है, जो मानवता के चेतना-मूलक विकास के अंग एवं प्रतीक हैं। मानव-समाज का कोई संदृश्य सिर्फ बीसवीं सदी में पैदा हो जाने से ही बुद्ध एवं कालिदास से श्लाघ्यतर व्यक्तित्व वाला मनुष्य नहीं बन जाता; उनकी तथा बाद के एवं समकालीन अनेक महापुरुषों की सांस्कृतिक-लम्बियों को आत्मसात् करके ही वह अपने व्यक्तित्व को अधिक सचेत एवं समृद्ध बना सकता है। इस दृष्टि से बीसवीं सदी के एक साधारण बुद्धि-जीवी का व्यक्तित्व अतीत के बड़े लेखक-विचारकों की तुलना में अधिक जटिल तथा चेतनावान् हो सकता है।

यहाँ एक प्रश्न उठता है—क्या कोई ऐसा अर्थ है जिसमें अतीत का साहित्यकार आज भी हमारा नियामक एवं पथ-प्रदर्शक बन सकता है? उत्तर में निवेदन है कि प्रत्येक लेखक और विचारक नई चेतना का विधायक होने के नाते हमारा शिक्षक होता है। मतलब यह कि शिक्षा केवल नैतिक ही नहीं होती। यदि शिक्षा का अर्थ नैतिक-राजनैतिक आदर्शों का प्रचार मात्र हो तो कहना होगा कि न्यूटन तथा आइन्स्टाइन मानव-जाति के शिक्षक नहीं हैं। इसके विपरीत मनोवैज्ञानिक यथार्थ अर्थात् मानव-स्वभाव की रागात्मक सम्भावनाओं के उद्घाटक होने के नाते विहारी एवं विद्यापति हमारे जैसे ही महत्त्वपूर्ण शिक्षक हैं जैसे कि वाल्मीकि और तुलसी। यही नहीं, इस दृष्टि से हम डॉल्डस्टाय और शेक्सपीयर को तुलसी से बड़ा शिक्षक भी कह सकते हैं।

किन्तु प्रश्न का एक दूसरा पक्ष भी है। समृद्ध, रसपूर्ण जीवन के लिए कहाँ कला और चिन्तन अपेक्षित हैं, वहाँ अच्छी समाज-व्यवस्था भी कम अपेक्षित नहीं। और अच्छी व्यवस्था का अर्थ है—नर-नारियों के सन्तुलित सम्बन्ध एवं व्यक्तियों का सन्तुलित, स्वस्थ जीवन। कलाकार इस प्रकार के जीवन एवं व्यवस्था की रूप-रेखा खड़ी करके जन-मल्याय का पथ प्रशस्त कर सकता है। इस चूँकि मानव-जीवन के लिए उपयोगी नैतिक नियन्त्रण तथा नैतिक-रागात्मक संवेदनाएँ युग-युग में करीब-करीब वही रही हैं—उदाहरण के लिए संयम, निलोभता तथा त्याग की भावनाओं का प्रायः सार्वकालिक महत्त्व है—इसलिए अतीत के कलाकार आज भी अष्ट-व्यवस्था एवं चरित्र की कल्पना में हमारी मदद कर सकते हैं। प्राचीन साहित्यकारों के जीवन-दर्शन एवं सिद्धान्त—जैसे पुनर्जन्म, ईश्वरवाद आदि से सम्बद्ध मन्तव्य वहाँ पुराने पड़कर अग्रगण्य हो जाते हैं, वहाँ उनकी कृतियों से मिलने वाली रसात्मक एवं नैतिक प्रेरणाएँ चिरकाल तक प्रभावपूर्ण बनी रहती हैं। यही नहीं, हमारी आस्था है कि इस प्रकार की प्रेरणाएँ लम्बे-चौड़े जीवन-दर्शन से अतिनी कम सम्पृक्त रहती हैं, उतनी ही अधिक नैसर्गिक एवं स्थायी महत्त्व वाली जान पड़ती हैं, विशेषतः आगे आने वाली पीढ़ियों को। इस दृष्टि से भी हम शेक्सपीयर तथा कालिदास को तुलसी से कम महत्त्व का शिक्षक नहीं कह सकेंगे।

नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा
प्रकाशित, त्रैमासिक
नागरी प्रचारिणी पत्रिका

२० वर्षों से देश तथा विदेशों के विद्वानों में प्रतिष्ठित । नागरी विधि, हिन्दी भाषा और साहित्य तथा भारतीय इतिहास, शास्त्र, कला एवं संस्कृति-विषयक हिन्दी की प्रामाणिक शोध पत्रिका ।

वार्षिक मूल्य १० रु० । एक अंक का २५) रु०

“कल्पना” का कला-अंक

कल्पना का कला-अंक हिन्दी की प्रगति में एक नये प्रकाश-स्तम्भ और विद्या-निर्देश का प्रतीक होगा ।

कला अंक में कला-क्षेत्र के प्रख्यात व्यक्तियों द्वारा प्रस्तुत सम्पन्न-सामग्री से लाभ बढ़ाएँ । हिन्दी में इस तरह का कोई प्रकाशन अब तक नहीं हुआ है ।

इस अंक में कला के विभिन्न अंगों पर सर्वज्ञी डा० स्टेला क्रैमरिश, डा० हरमैन ग्रेरसे, डा० वासुदेवशरण अग्रवाल, डा० सुवकराज चामन्द, रायकृष्णदास, डा० मोतीलाल, जगजित बोध, कुमारी जया अप्पास्वामी, आर० बाँबू सिन्हेन, जी० सी० गायुकी, नीरद चौधरी, विनोदविहारी मुखर्जी, मार्लेनका हार्डी, कार्ल जे० खंडेल-वाला, ए० निरोगी, एन० एच० बोस शुचीर साहसगिर, आदि के लेख पढ़िए ।

इस अंक के विशेष सम्पादक : १. जगदीश मिश्र, २. दिनकर कौशिक और ३. क० ल० कुलकर्णी ।

इस अंक का मूल्य २) । मार्च २३ तक १२) भेजक कल्पना के वार्षिक ग्राहक बनने वालों की विशेषता के लिए अतिरिक्त मूल्य नहीं देना पड़ेगा ।

कल्पना

८३१, बेगम बाजार, हैदराबाद दक्षिण

अवन्तिका

वार्षिक १०) मासिक एक प्रति १)
[विविध विषय-विभूषित सज्जित पत्रिका]

सम्पादक :

कलाकार :

सक्तीनारायण मुर्धाष्ट उपेन्द्र महारथी
‘अवन्तिका’ ही क्यों पढ़ें ?—

क्योंकि उच्च कोटि के लेख, कविता, कहानी तथा गम्भीर सम्पादकीय के अतिरिक्त ‘अवन्तिका’ के स्थायी स्तम्भ हैं । भारतीय वाङ्मय, विचार-संचय, साह-संकलन, विज्ञान-वार्त्ता, निरन्तरार्त्ता और पुस्तकालोचन । ‘अवन्तिका’ की हिन्दी तथा भारत की सभी भाषाओं के विद्वानों का सहयोग प्राप्त है ।
प्रकाशक—

श्री अजन्ता प्रेस लिमिटेड, पटना-४

तार ‘हिन्दी’

फोन नं० २४२०

अजन्ता

मासिक

प्रकाशक:—हैदराबाद राज्य हिन्दी-प्रचार-सभा, हैदराबाद दक्षिण ।

मूल्य वार्षिक १) एक अंक का १)
उच्च कोटि का साहित्यिक पत्र ।

‘अजन्ता’ के कलात्मक चित्र, कविता कवितार्त्ता और गम्भीर निबन्ध इसके सर्व-श्रेष्ठ आकर्षण हैं ।

स्थायी स्तम्भ : (१) साहित्य-वार्त्ता, (२) चिट्ठी-पत्री, (३) सामयिक, (४) सम्पादकीय ।

“ ‘अजन्ता’ का अपना व्यक्तित्व है ”

—श्री बनारसीदास जयुर्वेदी
‘अजन्ता’ हिन्दी की सर्वश्रेष्ठ मासिक पत्रिकाओं में से एक है ।”

—कन्हैयालाल माथिलकाल मुन्शी
सम्पादक

श्री वंशीधर विद्यासंकार, श्री श्रीराम शर्मा

राजकमल प्रकाशन

के

श्रेष्ठ, निजी प्रकाशन

| | | | |
|-------------------------------------|------|---------------------------------------|------|
| सांस्कृतिक | | नये मोड़—उदयचरण नट | १४) |
| पञ्चतन्त्र—अनु० डा० मोतीचन्द | ३॥) | गुदर—अनन्तराज वैद्य | २४) |
| दशकुमार चरित—अनु० पं० निरंजनदेव | | रघु के पहिये—देवेन्द्र सत्पाणी | २४) |
| कर्मा | २॥) | कामर—राजेन्द्र लामा | १॥२) |
| मेघदूत—अनु० डा० बासुदेवशरण | | जीवन-दान—श्रीराम कर्मा 'राज' | १॥३) |
| अप्रवाह | ३॥) | आदमी और सिक्के—महेन्द्र नाथ | १॥३) |
| भारतीय संस्कृति—शिबदत्त झावी | २) | बहती गंगा—शिबमसाध शिव दत्त | १॥२) |
| काश्मीर : देश व संस्कृति—शिवदानसिंह | | गंगा मैया—शैलमसाध गुप्त | १॥२) |
| चौहान | २) | निकम्प व साहित्य | |
| अन्तरात्मा से—रंगनाथ दिवाकर | २॥) | जालोचना : इतिहास तथा सिद्धान्त— | |
| अन्तर गिरीवृक्ष—महाराजा चोरबन्दर | २॥) | डा० एस० पी० कर्मा | ११) |
| कहानियाँ व लोक-साहित्य | | हिन्दी भाषा तथा साहित्य—डा० उदयचरण | |
| पापाय नवरी—शिबदत्त बाबु देवी | ३॥) | विचार | २॥) |
| चरती गाथी है—देवेन्द्र सत्पाणी | १०) | हिन्दी गद्य-साहित्य—शिबदानसिंह चौहान, | |
| गायत आये बोल— | ७) | विजय चौहान | २) |
| पीरे बहो गंगा— | ९) | सिद्धान्त और व्युत्पत्ति—संकलन | २॥) |
| जीवन के अचल से—श्रीकाशरी गुप्ता | ३॥) | शेष स्मृतियाँ—डा० रघुवीरसिंह | ७) |
| फूल और परपर—कृष्णचन्द्र | २॥१) | निकम्पिनी—गंगाप्रसाद वायदेव | ३॥) |
| कहानी : नई पुरानी—डा० रघुवीरसिंह | २) | गद्य-गौरव—संकलन | २॥) |
| उपन्यास | | गद्य-प्रवाह—संकलन | २॥) |
| अप्य सोमनाथ—ड० आ० गुप्ता | २) | प्रेमचन्द : एक विवेचना—डा० इन्द्रनाथ | |
| भगवान् परशुराम— | १॥) | अज्ञान | ३॥) |
| सोमहविषी— | ४॥) | राष्ट्रमार्ग हिन्दी—संकलन | ३) |
| राजाधिराज—(प्रेम में) | ९) | विचार-वक्तरी—ड० जैदेन्द्र कुमार | २॥) |
| सोपानम्रा—(प्रेम में) | २) | मानसरोवर—संकलन | १) |
| रत्नप्रह्ला | ७) | साहित्य-उपन्यास—संकलन | २॥) |
| एक या राधा—मुचकेश आनन्द | ७॥) | जीवन-कथा—डा० रघुवीरसिंह | ३) |
| कनक—अचानी लक्ष्मण | ३॥) | वीर-धूलि— | ३॥) |
| हड़ताल—केलचन्द्र गुप्त | २॥) | कुन्तीजी और उनकी प्रतिभा—पं० सीताराम | |
| केरुकों की छाया में—किहू देव | १) | अधुर्वेदी | १) |
| हटे हुए पर—कलीक मिश्र | १॥) | उमकक-साहित्य—राहुल संकलन | ३॥) |
| प्रति की राह—मोक्षचक्रवर्त कल | ३॥) | उपह्व होती है—अनन्तराज | ३) |

| | | | |
|-----------------------------------|------|--|------|
| मुन्शी अमिनन्दन-ग्रन्थ—संकलन | १२) | साज साहित्य (चर्चित) | |
| कविता | | पंचतन्त्र की कहानियाँ—२ भाग प्रत्येक का १) | |
| अपलक—बाबूकुम्ह बाबा 'नवीन' | ३४) | हमारे बापू—डा० इन्द्रनाथ मदान | ३॥०) |
| कदाचि—बाबूकुम्ह बाबा 'नवीन' | ३४) | हमारे नेहरू— | ३॥०) |
| केतना—बाबूसाह पासीसाह | १४) | हमारे सुबरेव— | ३॥०) |
| मुकेला—सम्भूषण 'देव' | २) | मुन्शी प्रेमचन्द— | ३॥०) |
| सादक | | कवचन की कहानियाँ— | |
| सम्बर-कन्या—ड० मा० मुन्शी | ११) | शरत्चन्द्र चट्टोपाध्याय | १॥०) |
| मुन-तारिका—डा० रामकुमार वर्मा | १) | वम-वम चमके वन्दा मामा— | |
| समस्या का अन्त—डब्लुचंकर भट्ट | ३) | बाबूराम पासीसाह | १) |
| कालिदास—डब्लुचंकर भट्ट | २) | धुएँ की फँसी—एस० ए० ताहिर | १॥०) |
| एकला चलो रे—डब्लुचंकर भट्ट | १) | कहे कंठ की कहानी—(६ रंगों में) | १॥१) |
| विद्रोहिणी अम्बा—डब्लुचंकर भट्ट | १४) | ग्रौह साहित्य | |
| सगर-विजय—डब्लुचंकर भट्ट | २) | रेश-परिचय माला—१० भाग—प्रत्येक का ४) | |
| बरगद—कुम्हसाह श्रीधरायी | १४) | माम-पंचान्त—राजेन्द्र वर्मा | १॥०) |
| छलना—मरावतीप्रसाद बाजपेयी | २४) | हमारा समाज—२ भाग—प्रत्येक का १) | |
| मुगलाया—ड० शिवदाससिंह चौधरी | २४) | हस्तिनापुर | |
| राजनीतिक | | रत्नाम का प्रथम सङ्घ—डा० लखीरसिंह १०) | |
| गांधी और स्टालिन—छद्मकिशोर | २॥०) | सेकल | |
| नेताजी और आत्मादहिन्द फौज— | | दानपत्य प्रेम—डा० मेरी स्टीव्स | २॥०) |
| शाहनवाज़ लॉ | २) | छन्तति विष्मन— | १॥०) |
| आधुनिक योरप का राजनीतिक दर्शन— | | स्वायी प्रेम—(मि. में) | २॥०) |
| रवामसुन्दर गुला | २) | वार्षिक | |
| आब का मानव-जीवन और उसकी समस्याएँ— | | चर्म-वर्णन—ज्ञातकडंकर बाबूबाई मू. व १॥०) | |
| रामेश्वर गुला | २) | अर्थ-शास्त्र | |
| मनोविज्ञान व शिक्षा | | हमारी कुराक व आबादी की समस्या— | |
| सरल मनोविज्ञान—हंसराज माटिका | ३॥०) | ओम्पकाव | २) |
| बच्चा : मेरा शिक्षक—कैराकीन ग्रेट | १॥०) | निर्देशिका | |
| हमारे बच्चे : ६ से १२ वर्ष तक— | ४॥०) | राजकमल वर्षबोध—१३४३ | २) |
| शिक्षण-प्रविधि— | | राजकमल वर्षबोध—१३२०-२१ | २) |
| बी० एस० माधुर, कृष्णी माधुर | १॥०) | राजकमल वर्षबोध—१३२३ (मिस में) | ४) |
| राजकमल मनोविज्ञानमाला—१६ भाग | | | |
| प्रत्येक का १) | | | |

रा ज क म ल प्र का श न

१, फैज बाजार, दिल्ली



बृहत् हिन्दी कोश

(शब्दसंख्या १२५५१८)

हिन्दीका सर्वोपयोगी नवीनतम कोश

आठ वर्षोंमें तैयार हुआ है

जिसमें

सर्वाधिक शब्द, अर्थ, मुहावरे आदि दिये गये हैं

ज्ञानमण्डल लिमिटेड

कबीरबौरा, बनारस—१

भोलोचना

सारी

राजकमल प्रकाशन, १ कैथ बाजार दिल्ली ।

प्रिय सरोदय,

हम भोलोचना के स्थायी ग्राहक बनना चाहते हैं । आपसे प्रार्थना है कि हमारा नाम व पता ग्राहकों की सूची में पत्रिका के.....बंक से दर्ज कर लीजिए । १२) २० का वार्षिक बन्दा बी० पी० से वसूल कर लें/मनीऑर्डर (चेक, ड्राफ्ट) द्वारा भेजा जा रहा है । श्री.....
को भी भोलोचना सम्बन्धी प्रचार पत्र भेजें, वह पत्रिका के ग्राहक बनना चाहेंगे ।

भवदीय,

आलोचना

का यह बंक

आपको भण्डा लगा ?

पत्रिका सम्बन्धी

आपके विचार जानकर

हमें प्रसन्नता होगी,

और उन पर समाद-

कीय विभाग अवश्य

ध्यान देगा ।

हिन्दी की इस भेष्ट

पत्रिका के भविकाधिक

प्रचार में

इसके स्थायी ग्राहक

बनकर,

अपने परिचय के प्रत्येक

पुस्तकालय को इसकी

सूचना दे कर,

ज्ञान-पहुँचान के हिन्दी-

साहित्य के विचारियों

व साहित्यिकों को

इसके ग्राहक बनाकर,

सहयोग दीजिए ।

राजकमल (बिक्री विभाग) से प्राप्य कुछ नये प्रकाशन

| | | |
|------------------------------|--|-----|
| उपन्यास | मनोविश्लेषण और मानसिक विचारों— | |
| रव के पहिये—देवेन्द्र सतवाही | डॉ० पद्मा अग्रवाल | ४४) |
| पतवार—अनन्तरीमसाद बाबदेवी | साहित्यिक | ४) |
| चौद के बन्धे—शिवसागर मिश्र | राजकमल से प्रकाशित | ४) |
| होटल डि ताव—मन | | ४) |
| पराया—डॉ० रंगेब | वीर सेवा मन्दिर | ४) |
| पुजारी—जीराम राम | पुस्तकालय | ४) |
| हार या जीत—आरवी | | ४) |
| सांस्कृतिक व ऐति | | ४) |
| पञ्चतन्त्र—अनु डॉ० | काल न० | ४) |
| दशकुमार चरित—अनु | लेखक श्री हज्ज, शिवदत्तसिंह (रत्न) | ४) |
| पूर्व मध्यकालीन भाषा | श्रीवेंकट कृष्णचन्द्रा मा. शिवदत्तसिंह | ४) |
| बाबुदेव उवा | १६५० | ४) |
| प्राचीन भारत के क | काल न० | ४) |
| आ० हज्जरी | | ४) |
| साहित्य, शिक्षा आ | | ४) |
| डॉ० राजेन्द्र | | ४) |
| कला और मानव | | ४) |
| भारतवर्ष में जातिमे | | ४) |
| आ० चित्तमो | | ४) |
| भारतीय समाज, सं | | ४) |
| कैलाशनाथ | | ४) |
| भारतीय सम्प्रदाय | | ४) |
| लुमिबा | | ४) |
| मनोविज्ञान | | ४) |
| मनोविज्ञान—साहित्य | | ४) |
| हमारे बन्धे : ६ से | | ४) |
| सर्व मनुविज्ञान— | | ४) |
| व्यावहारिक मनोविज्ञान | | ४) |
| डॉ० पद्मा अग्रवाल | | ४) |

राजकमल प्रकाशन
दिल्ली बम्बई नई दिल्ली